ألف الكلام

رئيس التحرير

نزف إليك -قارئنا الكريم- هذا العدد والرياض تقف باسمة الثغر، مبتهجة بافتتاح (معرض الرياض الدولي للكتاب)، ومتأهبة لعرسها الثقافي في القادم (ملتقى النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية) الذي ينشط له النادي الأدبي بالرياض، وينتظره كبار النقاد والمفكرين، ويتطلع إليه شداة الأدب وجمهور المثقفين.

والرياض، المدينة الحالمة، المواكبة لكل حدث ثقافي عربي، تؤكد من خلال البرامج الثقافية اليومية والمؤتمرات والمهرجانات السنوية الكبرى أنها عاصمة الثقافة المتجددة، وأن منظمة الأمم المتحدة حين اختارتها عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٠م، كانت تدرك أهمية هذا التاريخ، الذي ينتهي به قرن، ويبدأ بنهايته قرن جديد. هذا التاريخ حدٌ بين ماض مجيد وحاضر زاهر، يتطلع إلى كل جديد، وهو بصورة أخرى احتفاء بثقافتنا الأصيلة، بجذورها الممتدة في أعماق الماضي، وفروعها الندية، الباسقة، المتطلعة إلى فضاء مستقبلنا الرحيب.

الرياض تتنفس ثقافة، من خلال المهرجانات والملتقيات الثقافية السنوية، كمهرجان الجنادرية الذي تقام على هامشه ندوات فكرية ومحاضرات وأمسيات شعرية وقصصية، وحفل توزيع جائزة الملك فيصل العالمية وما يصاحبه من محاضرات ولقاءات علمية وثقافية، ومن خلال الندوات والمؤتمرات والأنشطة الثقافية الأسبوعية في جامعات مدينة الرياض التسع، ودارة الملك عبدالعزيز، ومكتبة الملك عبدالعزيز، ومركز الملك عبدالله لخدمة اللغة العربية، والجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، والجمعيات العلمية السعودية في مختلف المجالات.

ومن ذلك ما يشهده النادي الأدبي من حضور فاعل لنشاطه المنبري، واحتفاء بالأدب والأدباء والثقافة والمثقفين، واحتواء لناشئة الأدب والموهوبين في مجالاته المختلفة.

وفي الرياض يتنافس العلماء والأدباء والوجهاء ورجال الأعمال في إقامة

ندوات ثقافية في دورهم، يجتمع لها كبار الأدباء والمفكرين والمثقفين من أساتذة الجامعات وغيرهم.

الرياض دار الثقافة وموطن العلم والأدب؛ في كل يوم ندوة أو محاضرة أو أمسية شعرية أو قصصية، وفي كل عام أكثر من مناسبة ثقافية كبرى، موزعة على فصوله، حركة النشر لا تتوقف؛ صحف يومية، ومجلات أسبوعية وشهرية وفصلية، ودوريات محكمة.

هذه رياض الكتاب ومنارة العلم، رياض العلماء والأدباء والمفكرين؛ فلا غرو إذن -والحالة هذه- أن نجدها زاخرة بالنخب الثقافية التي تعد نتاجاً طبيعيًا لهذه البيئة، ولا غرو أيضاً أن نجد النهم بالكتاب، والإقبال على مجالس العلم والأدب، وتنافس الشباب في سبيل البحث والنشر، وأن نشهد تفوق المرأة باحثة ومبدعة، وأن يلتفت المشروع الثقافي إلى الطفل، فيزرع بذور العلاقة بينه وبين الكتاب، مُنشئاً له أندية ومكتبات خاصة، مثل (نادي كتاب الطفل) في مكتبة الملك عبدالعزيز ومشروعه الراقي(مكتبة الطفل الرقمية)، وغيره من الجهود الراعية للطفل وثقافته. لقد أدركت وزارة الثقافة والإعلام أن أطفال اليوم بُناة الغد، فاحتضنت الطفل، وظلت تحتفي بيومه العالمي في مركز الملك فهد الثقافي بالرياض، وترعى مهرجان مسرح الطفل، ولعل أقرب مثال على اهتمامها بالطفل وثقافته جناح الطفل الذي يأخذ مساحة واسعة في معرض الرياض الدولي للكتاب، ويشهد تفاعلاً مع برامجه التي تسهم في تنمية ثقافة الطفل، وتحفزه إلى التفكير والابتكار.

وقد لمسنا في (قوافل) هذا الاهتمام بالطفل، وسعدنا برغبة الكتاب والنقاد المشاركة في ملف العدد ٣٢ الذي خصصناه لـ(أدب الأطفال)، حتى اجتمعت لدينا مادة غزيرة، اضطررنا لنشرها في جزأين، نُشر الجزء الأول في العدد الماضي، والجزء الآخر يُنشر في هذا العدد.

الأمثال العربية وأثرها في منظومة القيم

أ.د.محمود بن إسماعيل آل عمار- فلسطين

تلتقي البشرية في كثير من القيم المشتركة؛ انطلاقاً من أن خالقها واحد، وأباها واحد، والمنشأ والمصير واحد، كما تشترك في العواطف والمشاعر والغرائز وكثير من الأهداف الميول والعادات.

ولعل من هذه المظاهر المشتركة ميلها إلى تكديس المعرفة، وتوريث الخبرة ونقل التجارب المشتركة؛ ولهذا تميز الإنسان من الحيوان ببناء الحضارة، وكشف أسرار الكون، وغريزة حب الاطلاع.

وتعد الأمثال في مختلف الأمم والشعوب عاملاً إنسانيًّا مشتركاً، ورابطاً حيويًّا جامعاً، يلون مجرى الثقافة التي تتوارثها الأجيال، بوصفها خزائن لذاكرة الشعوب، ومستودعاً لتجاربها.

وما أظن أمة من الأمم القديمة أو الحديثة تملك رصيداً من الأمثال كما تمتلك هذه الأمة الذكية، العريقة، القادرة على ترجمة المواقف، وفلسفة التجارب، وصهر الخبرات في عبارات موجزة، ومعان دقيقة، وألفاظ رشيقة، وصور جميلة، وصياغة محكمة.

ولهذا لقيت الأمثال في التراث العربي عناية كبار الأدباء من أمثال: المفضل الضبي (ت : بعد ١٧٠هـ) والأصمعي (ت: ٢١٦هـ) وأبي عبيد ابن القاسم (ت: ٢٣١هـ) وأبي سلمة الكوفي الضبي (ت:؟) وحمزة

الأصفهاني(ت:٣٦٠هـ) وأبي هلال العسكري (ت:٣٩٥هـ) والميداني (ت: ٥١٨هـ) والزمخشري (ت : ٥٣٨هـ) ممن وصلنا نتاجهم، وغيرهم كثير. وهذا غير ما تفرق في كتب الأخبار، كالمعارف وعيون الأخبار لابن قتيبة، والعقد الفريد لابن عبد ربه، والموشى للوشاء، وديوان المعاني لأبي هلال، والأمالي لأبي على القالي، وزهر الآداب للحصري، وغيرها.

واستهوت هذه الثروة الضخمة بعض المستشرقين؛ فنقلوها إلى لغاتهم كما فعل (رودلف زلهايم) في كتابه (الأمثال العربية القديمة)، وقد ترجمه إلى العربية رمضان عبد التواب – بيروت مؤسسة الرسالة ١٤٠٢هـ.

وهم يفرقون ما بين المثل والحكمة، بأن المثل يقوم على إسقاط تجربة سابقة على موقف جديد مشابه على وجه من الوجوه، يحافظ فيه على مورده ومنطقه، أما الحكمة فقول جامع، صادر عن فلسفة وبصيرة، نتيجة خبرة ووعي بالحياة.

والأمثال العربية تعد بعشرات الألوف حتى اضطر الميداني في مجمعه أن يقسمها تحت كل حرف من حروف الهجاء إلى أمثال قديمة، وأمثال جاءت على صيغة (أفعل التفضيل)، وأمثال مولدة. وبلغ ما أورده من النوع الأول والثاني (٤٧٦١) مثل، وقد أصدرت جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض منذ زمن مبكر موسوعة للأمثال العربية، جمعها رياض مراد من مختلف كتب الأمثال.

والمتأمل في هذه الأمثال؛ يجدها تشمل كل مرافق الحياة، وتغطي كل مطالب العيش، وتتناول كل طبقات المجتمع، وتصور حركة الحياة الدائبة وتضاريسها المختلفة، وتسير مع أحوال الناس ارتفاعاً وانخفاضاً: الصغير والكبير، والشاب والشيخ، والرجل والمرأة، والشريف والوضيع، والغني والفقير، والصحة والمرض، والسويّ والمنحرف، والأمين والسارق، والزواج والطلاق، والحب والكراهية. ولا تقتصر على الوصف الخارجي في كل هذه الحالات، ولكنها تغوص في الأعماق، وتجوس في أسرار النفوس،

وتتلمس الدوافع، وتجسم النوازع الداخلية.

وطبيعة الأمثال تتجدد كموج البحر؛ لأنها انعكاس لحركة المجتمع في إقباله وإدباره، وتقدمه وتخلفه، وفي نصره وهزيمته، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالوعي الثقافي والحضاري؛ ولهذا كثيراً ما تتلفّف بالرمز، وتتقنع بالكناية، وتتلبس بالخرافة والأساطير. ويهمنا منها دائماً هذا العنصر المتوتر، والغصن الرطيب، الرامي إلى بناء القيم، وتوجيه الطاقات إيجاباً أو سلباً.

ولما كانت هذه الأمثال صيغاً تعبيرية، تنقل عن طريق المشابهة من حالة سابقة إلى حالة حاضرة، فإنها تحمل ظلالاً واسعة من الدلالات السلوكية والخلقية، وتجري على ألسنة الناس حتى العوام والبسطاء، وتصبح ذات تأثير كبير على منظومة القيم في المجتمع، وتشكيل المفاهيم والأطر الاجتماعية.

تقول العرب -مثلاً-: « لولا الوِئامُ لهلكَ الأنامُ »، وهو مثل يشير من طرف إلى ما يعرف بنظرية العقد الاجتماعي التي تحدث عنها (جان جاك روسو/ ت: ١٧٧٨م)؛ لأن مصالح الناس تتدافع وتتعارض، وكلٌّ -كما يقول المثل الآخر- « يجرُّ النارَ إلى قرصِه »، ويريد أن يستحوذ على أكبر قدر من متاع الدنيا، ويتملك أقصى ما يقدر عليه. وهنا يقع التصارع، ويتحول إلى مجتمع ذئاب، يهلك الناس فيه؛ ولهذا احتاج إلى عقد يكفكف من غلواء الأنانية، ويجعل المرء يتحرك في إطار التوافق الاجتماعي، وينضبط بالقواعد المرعية، فينعم بالأمن والحماية والاستقرار. وهذا يقنعنا بقيمة العيش المشترك، فلا نعتدي على الناس في مقابل ألا يعتدي الناس علينا، فينتشر التفاهم، وتقوم العلاقات على الوئام والحب المتبادل.

ومن الأمثلة المتداولة قولهم :« شبَّ عَمروٌ عن الطَّوْقِ »، الذي يصور غيبة عمرو بن عدي عن أمه وخاله جذيمة بن الأبرش وفرح أمه بعودته، فأحضرت طوقاً له كانت تحتفظ به لتلبسه إياه، فقال خاله هذه الجملة التي

صارت مثلاً، ونحن كذلك نستعملها في هذه المعنى - تقريباً - دون تغيير.

ولكن لا تقتصر دلالة المثل على هذا المعنى، وإنما توقع في قلب المستمع عدم الرسوخ إلى القديم والوقوف عنده؛ إذا كان لا يلائم عصره، وتشعره أن الزمن يتقدم والحياة تتقدم معه وتتغير، وحاجتنا دائماً إلى مطالعة الواقع، والسير بمتطلباته، والنظر إلى القادم والإعداد له.

وعلاقة الأجيال بعضها مع بعض تمثل أزمة حضارية في كل العصور، فالزمن المتجدد السريع يوقع جفوة وتباعداً بين الأجيال، ويحجّر العواطف، ويطمس الذاكرة، وفي تصوير هذا التباين قالوا في الأمثال المولدة : « كلُّ كبيرٍ عدوُّ الطبيعة ». وحين يقول المثل العربي: « كيفَ يعقُّ والداً مَنْ قَدْ وَلَدْ » باحتجاجه الممتلئ بالدلالة الإيحائية في ظل الاستفهام الإنكاري، وتقديم المفعول وتنكيره، والكناية عن الابن الذي كبر وتحمل المسؤولية بالقول: « من قد ولد » نسطر في الذاكرة عنواناً لا يمكن تجاوزه، ونحفر على صفحة القلب قاعدة رئيسة في التعامل مع الآباء، ونغرس في الضمير حديقة وارفة من البر والرحمة بكبار السن، الذين يتعرضون للإهمال والتجاهل، ونسترجع طفولة الأبناء (الجيل الثاني) بالإشارة إلى طفولة أبنائهم (الجيل الثالث)، ونستبق شيخوختهم بذكر شيخوخة آبائهم.

والمثل في حد ذاته يشير إلى مشكلة راسخة ومتكررة، وشكوى مستمرة تعانيها الأجيال الحاضرة والقديمة على السواء، حين يتخلى الأبناء عن دين لزمهم اعتنى فيه الآباء بهم وهم صغار، وعليهم أن يردوا الدينٍ حين صغر الآباء بالهرم وكبروا هم بالنمو، وكأننا في طريق مزدوج ذهاباً وعودة، يحل كل طرف مكان الآخر، ويظل هذا الانطباع شاخصاً في الذاكرة بمعناه ومضمونه.

وربما أوحت بعض الأمثال بسلوك سلبيٍ، وغرست صفات ذميمة، فقولهم -مثلاً-: « أحقُّ الخَيلِ بالرَّكضِ المُعارُ »، نجده يوحي إلى من يستمع إليه باغتنام الفرص السيئة، واستغلال طيبة الآخرين، واستنزاف

أصحاب الخير، بل يغري بموت الضمير، وقلة الأمانة، ويهيئ للمرء أن يجور في ملك غيره بما لا يقبله في ملكه، ومقابلة الإحسان بالإساءة، وبدل أن يكافئ من أعاره بالثناء واحترام العارية، نجده يعرضها للهلاك .

وربما سمع أحدنا هذا المثل، فجرّأه على استعمال المعار استعمالاً سيئاً؛ لأن صاحبه قدمه بأريحية وطيب نفس ونحن نقابلة بغير أخلاقه وقيمه.

ومثل ذلك قولهم: « تضرَّع إلى الطبيبِ قبلَ أن تَمرض »، يقال في التوصل إلى الأغراض باللين والمداهنة. وطيبُ الأخلاق، وحسن العشرة، ولين التعامل صفات محمودة حين تكون فطرة ونحيزة، صادرة لا لغرض معين، أو وسيلة لغاية فمثل ذلك عمل نفاقي لا يقدم عليه إلا ضعاف النفوس، ومن في قلوبهم مرض، تصرفاتنا يجب أن تكون صريحة، بعيدة عن الزيف والخداع، وألا ينطبق علينا قولهم في المثل الآخر: « تحتَ جلدِ الضَّأنِ قلبُ الأذؤبِ » للمنافق.

ولذلك ينبغي ألا ننخدع بمثل هذه السلوكيات، وأن نتسلح دائماً بنظرة سابرة، عميقة، تتفحص الحقائق، وتسبر الضمائر، ولا يغرينا الظاهر الأملس الذي يخفي تحته شوك القنفذ أو سم الأفعى.

وقد تؤخذ بعض الأمثال على غير حقيقتها، ويبالغ في فهمها، وتوحي للمجتمع بمعنى سلبي. وهذه الأمثال كثيرة في الحياة الاجتماعية، وربما اتخذ بعض الناس من قولهم: « وهذه القشَّةُ التي قَصَمَتْ ظهرَ البعير» وسيلة إلى الإحباط واليأس وعدم القدرة على معالجة الموضوع، والدعوة إلى الانصراف عن الموقف، وعدم محاولة إصلاحه أو الرجوع إليه. ومثل هذا المثل، يطرح في كل مناسبة قريبة من موضوعه، ويكون مدعاة إلى التسليم والرضا بالواقع، وهو فهم سيئ، لا ينبغي أن ننصاع له أو نصغي إليه.

وقولهم: « إياكِ أعني واسمعي يا جارة »، قاله رجل كان ضيفاً عند قوم، فأعجبه حالهم، واستأذن الفتاة ليخطبها من أخيها، فدبرت الأمر مع أمها، فإذا بالناس يتوسعون في الاستعمال، ما يدخل وما لا يدخل، وفي ذات السياق

أو غيره، في بيع وشراء وتعريض ومدح وذم حتى فقد كثيراً من دلالته.

وتحتل المرأة نصيباً وافراً من جملة الأمثال العربية، فنجد الحديث عنها: مولودة وطفلة وفتاة وهدياً وزوجاً وأمًّا وبنتاً وأختاً وحبيبة وعشيقة. وبعض هذه الأمثال منصفة، وبعضها جائرة في الحكم أو في الوصف، ولكن العرب لم يشذوا في ذلك عن سائر الشعوب التي خالطوها أو عاشوا معها، ولم ينفردوا بآراء خاصة بهم حيال المرأة- كما يروِّج بعض الناس- بل كانت النظرة إلى المرأة في العصور القديمة كلها متراوحة بين الظلم والاعتدال، فكما وصفت بالفسق والخرق وأنها مصدر شؤم وفتنة وحروب، فإنهم في الجانب الآخر يصفونها بالذكية، والوفية، والصناع، والمضحية لقومها وزوجها، والمحافظة على أولادها، والناصحة لبناتها، والعاملة في بيتها، والمشيرة على قبيلتها بالرأي السديد والحكمة البالغة.

عندما اجتمع أربع نسوة، وشرعت كل واحدة تذكر حسنات أبيها وميزاته، طارت كل واحدة منهن بما ألحقت بوالدها من الفضائل حتى قالت واحدة منهن في نهاية الحديث -معبرة عن هذا الموقف-: « كلُّ فتاة بأبيها مُعجبَة»، وهي بالطبع لا تتحدث عن عقدة (ألكترا)، ولكنها تتحدثً عن الإعجاب بالصفات والأخلاق، ولعلها بتنكير فتاة، لم تحصر الحديث بمن كان معها من الفتيات، بل جعلت منهن مثالاً، خرجت فيه من التخصيص إلى التعميم.

والمثل يرسخ العلاقة بين البنت وأبيها، بوصفه القدوة التي تفتحت العيون عليها منذ الصغر، والمثال الأعلى الذي تتمثل فيه القيم والصفات التي ترسم معنى الرجولة والنضج، وتصبح فيما بعد مقياساً للحياة الزوجية.

ونجد كمّاً كبيراً من هذه الأمثال، تحذر بشكل مباشر أو غير مباشر من تباين الأعمار الكبير بين الأزواج، واقتران كبار السن بمن هن دونهم بفارق كبير، والمخاطر الشديدة المترتبة على هذا التفاوت.

يستعمل الناس كثيراً المثل المشهور، القائل:« تجوعُ الحُرّةُ ولا تأكلُ بثَدْيَيها»، وربما ينسون أن هذه المرأة كان زوجاً لرجل كبير السن، وبينها

وبينه فسحة كبيرة من العمر، وربما قصر في بعض واجباته، ورأت مجموعة من الشبان الأشداء، فأبدت بطريقة عفوية أو فطرية إعجابها بهم، ودار بينها وبين زوجها حوار انتهى بقول زوجها هذا المثل .

وهو يحمل في طياته معنى واسعاً من كرامة المرأة وعفتها، وربط ذلك بالحرية، ليس بالمعنى المقابل للعبودية، بل بمعنى النزاهة عن موضع الريب، وعدم القبول بالضيم والسقوط في الرذيلة، ويعكس في الوقت نفسه حساسية مرهفة عن العرض الذي ينأي عن مواضع الشبه، ويغرس في ذهن المرأة النقاء والعزة والشرف، وألا تريق ماء وجهها وكرامتها مهما كانت الضرورات .

قبل أيام، كنت أقرأ تقريراً عن نسبة الساقطات اللواتي تعاملن مع جيش الاحتلال في فرنسا بعد الحرب الكونية، وفي الأخبار قبل قرابة أسبوعين تعهدت اليابان بدفع تعويضات لمئتي ألف فتاة كورية كن يعملن في الجيش الياباني بعد الحرب لهذا الغرض، ومع مرور البلاد العربية بموجات من الهزائم والاستعمار والاحتلال، فإن هذه النسبة تنخفض إلى أدنى حدودها المتوقعة، وما ذاك إلا لقيمة العرض في المفهوم العربي .

وعلى هذا النحو، نجد العقلاء لا يحفزون زواج الصغيرات. ومن أمثالهم: « جلّت الهاجن عن الولد » والهاجن من كانت دون البلوغ، فهي غير مهيأة للحمل والولادة، وما دام من أهداف الزواج الإنجاب وبناء الأسرة، فإن قائل هذا المثل ينبه بأسلوب غير مباشر إلى عدم القبول بزواج الصغيرات حتى يصبحن مهيآت للحمل.

وما دمنا نتحدث عن العرض والشرف، فانظر كيف تعالج الأمثال العربية هذه القضية في حالة الزواج، في قولهم « جدعَ الحلالُ أنفَ الغَيرةِ». فالغيرة المتأججة على العرض، تذوب تماماً حين تستظل بالحلال، وتقتل فيها النعرة، فلا يكون لها وجود. والد الفتاة يسلمها إلى زوجها عن رضى واطمئنان، ويبيح ما كان محظوراً، فلا عيب ولا عار، ولن تثور الأعصاب،

أو تتحرك الدماء؛ لأن الغيرة كانت عرنيناً شامخاً، جبَّه الحلال وأسكته.

ومن أقوال العامة اليوم :« الزين ما يكمل »، وهو ترجمة لمثل عربي أصيل، هو قولهم: « لا تعدم الحسناء ذاما ». هذا زوج بنى بفتاته الجميلة، ولكنه أعجل أهلها عند إهدائها، فغفل النسوة عن تطييبها، فسمعته يذكر تفلها، فقالت من راء الستر: « لا تعدم الحسناء ذاما ».

والقيمة التي يغرسها المثل أن نجتهد فيما ننتقي أو نشتري، ولكن لا ينبغي أن نعتقد أننا نبلغ في ذلك القمة أو العصمة، وربما نجد اختلافاً عما رسمناه في أذهاننا، وعندئذ يجب أن تتسع صدورنا للمفاجأة ونقبلها، وألا نجعل هذا الأمر اليسير يسحق ما حصلنا عليه من مكاسب، فإن بعض الناس يطغى هذا الذام على كل إحساس عنده بالسعادة، ويبيت ليله مكدوداً مهموماً، ويفقد معه لذة النصر.

ولعل من الأمثلة السلبية المتصلة بالمرأة قولهم -على لسان أحدهم-: « لا تَعظيني وتَعَظْعَظي »، قاله رجل ضاق ذرعاً بامرأة تعظه، فصاح في وجهها، رافضاً موعظتها، داعياً أن تعظ نفسها؛ فهي أحق بهذه الموعظة، واختار كلمة مشخصة للنفور؛ بسبب ما فيها من التضعيف. ومن إيحاءات هذا المثل الإشارة إلى عدم أهلية المرأة للنصح، والضيق بما تقول والتعالي عليها، واتهامها بالنفاق، والإصرار على الخطأ؛ لكون التصويب جاء من جهتها .

ومقابل ذلك، نجد أمثلة كثيرة، تشير إلى رجحان عقل المرأة وذكائها وفطنتها وذوقها الفني، كما في قولهم: « عيٌّ أيأسُ منْ شَلَلٍ »، قالته امرأة خيرت بين رجلين أحدهما عيين لديه مال، والآخر أشل، ليس لديه مال، فاختارت الأشل الفقير، ورضيت بفقره في مقابل أنها لا تحتمل العيي وإن كان لديه مال؛ لأنها وجدت في عجزه اللغوي عائقاً كبيراً، يلحقه بالعاهة التي تحتمل، فانظر – يا رعاك الله – إلى حصافتها واهتمامها أن تكون زوجة رجل متحدث فصيح.

الخرابُ السائح

جاسم الصحيح - السعودية

تُطِلُّ الأرضُ من أُفُقِ الحروبِ
على شكلِ المخالبِ والنيوبِ

خرائطُ لا يكادُ يشفُّ منها
سوى ما شفَّ من وَجَعِ الشعوبِ

كأنَّ العالمَ الموتورَ وجهٌ
نُرَبِّي فيهِ حاشيةَ القُطوبِ

وتكبرُ خدعةُ البركانِ فينا
فننتظرُ (الربيعَ) من اللهيبِ

ويُولَدُ كلَّ يومٍ سربُ بُومٍ
من الزمنِ المُخَضَّبِ بالنعيبِ

(عشاءٌ).. و(الحواريُّونَ) منَّا
زحامٌ حول (مائدةِ) الغيوبِ

وما أيَّامُنا إلا (مَراث)
نُدَلِّلُها فنبدأُ بـ(النَّسيبِ)

تطولُ بنا رتابةُ كلِّ يومٍ
ثقيلٍ كاليقينِ على القلوبِ

فما يومُ القيامةِ في مداهُ
بأثقلَ من مدَى يومٍ رتيبٍ نُخَفِّفُ

نغنِّي لا لنُنْشِرقَ غيرَ أنَّا
ما نُحِسُّ من الغروبِ

فما طَلَعَتْ لنا (الألوانُ) إلا
مُسَجَّاةً على (قُزَحٍ) كئيبِ

وما من غيمةٍ بَلَغَتْ مُناها
فآلَتْ للسنابلِ والحبوبِ

خرابٌ سائحٌ عبر النواحي
أنيقُ الفتكِ، مكتملُ النُّشوبِ

وراياتٌ تميلُ على السواري
كما شاءتْ لها ريحُ الخطوبِ

ومتراسٌ يحاصرُ كلَّ غصنٍ
ويقطعُ ساعدَ المَطَرِ السَّكوبِ

وجنديٌّ نجا من ألفِ حربٍ
لِتَقبُرَهُ بذاكرةِ الحروبِ

وحَفَّارٌ تحاصرُهُ الضحايا
بأسئلةِ الترابِ المُستريبِ

وذاكرةٌ تُوَحِّدُنا ولكنْ
كذاكرةِ الرصاصةِ في الثقوبِ

❀ ❀ ❀

لنا أشباهُنا في الوقت شَتَّى
فتُشبِهُنا القصائدُ في النحيبِ

وتُشبِهُنا الحناجرُ عالقات:
أَتُنمَى للرؤوسِ أمِ الكعوبِ؟!

وتُشبِهُنا الخطابةُ حين ينمو
لسانُ الخوفِ في حَلْقِ الخطيبِ

وتُشبِهُنا الشوارعُ حين ترنو
إلى الأسفلتِ بالنَّظَرِ المُريبِ

وتُشبِهُنا الجريمةُ حين تزهو
بثَوبٍ من أناقتِها قشيبِ

وتُشبِهُنا خناجِرُنا ولكنْ
تَخالَفَتِ الملامحُ في الشُّحوبِ

❀ ❀ ❀

أتى السيلُ الرهيبُ ولو قَدرْنَا
لخَبَّأْنَا المدينةَ في الجيوبِ!

فدُقُّوا بيننا شفةً بأُخرَى
كما دَقَّ الهوى كوبًا بكُوبِ!!

نريدُ لنا من القُبُلاتِ سَدًّا
لنُوقِفَ رحلةَ السيلِ الرهيبِ

أَحِبُّوا فالحياةُ بغيرِ حُبٍّ
سَفِينٌ لم يُوَطَّأْ للركوبِ

أَحِبُّوا تَسْكَروا بأَقَلِّ شيءٍ
فإنَّ الحُبَّ يَسْكَرُ بالزبيبِ!

أَحِبُّوا تعرفوا (مِنْ أيـنَ) يُؤتَى
و(يُؤْكَلُ) لحمُ (أكتافِ) القلوبِ

❁ ❁ ❁

وما هذا أوانُ القلبِ فاحذرْ
أيا قلبي من الحُلُمِ الكَذوبِ!

شَمَمْتُ مكيدةَ الصَّيَّادِ حولي
تُؤَنِّقُ فَخَّها للعندليبِ

فجئتُ مُدَرَّعًا بدعاءِ أُمِّي
دعاءُ الأُمِّ ينفعُ في الحروبِ!

دعاءُ الأُمِّ أَوَّلُ ما تجلَّى
من الآياتِ في الكونِ الرحيبِ

أَجِدُّ من الولادةِ في الليالي
وأَقْدَمُ في الحياةِ من الحليبِ

فيا نافورةَ الدعواتِ.. أُمِّي
وأَصْدَقَ مَنْ يُناديني: حبيبي!

إذا استوفيتُ منكِ رضاكِ عنِّي
فقد وَفَّيْتُ في الدنيا نصيبي

أَعينيني على الظلماتِ.. مُدِّي
إليَّ عزيمةَ الفجرِ الدَّؤُوبِ!

وإنْ أغلقتُ خلفيَ بابَ عُمري
فكُفِّي عن منادمةِ الثقوبِ

وناجيني ففي نجواك تنمو
لديَّ مساحةُ القلبِ الخصيبِ

تَخيَّلتُ الحياةَ تفيضُ لهوًا
وتمرحُ كالغزالةِ في السُّهوبِ

فلم أبرحْ على كيدِ الأماني
مُقيمًا من خياليَ في (عسيبِ)

أحنُّ فأشربُ الأَلَمَ المصفَّى
وتُزهِرُ في مواضعِها ندوبي

أنا لا أنتمي في الشعرِ إلا
إلى نارٍ تليقُ بها ذنوبي

❀ ❀ ❀

هُنا الصحراءُ تبحثُ عن حُداء
يُبَلِّلُها بمِرْشَفِهِ الرطيبِ

ولكنْ لم يعدْ للعيسِ حادٍ
ولا صوتُ الربابةِ بالطَّروبِ

خَرَجْنا شاهرِينَ على الليالي
مواجِعَنا كأوهامِ الغريبِ

لنا العَبَراتُ: أطفالُ المراثي!
لنا العَثَراتُ: أطفالُ الدروبِ!

لنا حيث استدارَ الوقتُ ذكرى
نُشَيِّعُها على طَلَلٍ جديبِ

وننظرُ.. لا سحابةَ في الأعالي
تُطِلُّ فينتشي صدرُ الكثيبِ

تَهُبُّ الريحُ (مُرسَلَةً) علينا
فثَمَّةَ لا (قوافيَ) للهُبوبِ

ألاَ يا حارسَ المُوَّالِ خُذْنَا
إلى كنزِ المواويلِ السليبِ

فنحنُ الآنَ أيتامُ القوافي..
سبايا الوَهْمِ.. قطعانُ الهروبِ!

لقد نَعَتِ الحياةُ لنا صباها
فأَسْلَمْنَا هواها للمَشيبِ

وحينَ تَعَطَّلَتْ لغةُ الأغاني
رَكَنَّاها بمِرآبِ النحيبِ

وغَادَرْنَا قصائدَنا، وعُدْنَا
بما يكفي من الخَرَسِ المَهيبِ

ولكنْ زرقةُ الأحلام ظَلَّتْ
تُنَادمُنا كغانيةٍ لَعُوبِ

لعلَّ حكايةَ الإيقاعِ تصحو
فنَهمسُ للقصائدِ: لا تخيبي!

جواب يفتش عن سؤال

سعود بن سليمان اليوسف- السعودية

بـــذاكـــرةٍ مـــلأى فـــراغـــاً ومـهـمـلـهْ
تمـطّـيـت.. وجـهُ الــدرب غـابـات أسـئـلـه
تــضــاحَــكَ لي دربٌ يَـضـيـع بنفسه
تــضــاحُــكَ فـــلاّحٍ لمـيـلاد سـنـبـلـه
وفي الــروح أضــداد الـشـعـور تواشجت
أغـــانـي عــروسٍ والــتـيـاعـاتُ أرمـلـه
ولي أمـــل الأعـــمـــى.. يـكـحّـل عـيـنـه
ويـرسـم مـســراه ويـحـمـل مـشـعـلـه
يُـمـنّـي -وضـاع الـدربُ- أرجُـلَـه السُّرى
وحـين تـراءى الـدربُ ضـيّـع أرجـلـه!
ولي خـيـبـة الـفـلاح.. أغـرى الجـراد أن
يـطـيـر.. وأغـــوى بـالـسـنـابـل جـدولَـه

سعود بن سليمان اليوسف - السعودية

يمـاطـلـه فـصـل الــربــيــع ينـاعـه

فـيرتـدّ مـكـسـوراً يمـاطـل مـنـجلَـهْ

ولي حــلـمٌ فــظّ المـلامــح مـوحـشٌ

فما لي إذا استيقظتُ لُمتُ مـؤوِّلَـه؟!

بــدَتْ في تضاريس الحقيقة صورتي

ركـــامَ مَجـــازات وأمـــــواجَ أخـيِـلَـه

خُــلـقـتُ جـوابـاً لـلـسـؤالِ مـهـيَّـاً

فمـا أبـلـدَ الـغـيرَ الـسـؤالَ وأكسلَه!

تعجّلتُ في أمسي اقتطاف رؤى غدي

ومـــا زال عــنــدي ذكــريـات مـؤجَّـلـه

إذا الـبـيـد ألـقـت في الـحـدائـق روحَـهـا

فـقـد تظـمـأ الأشـجـار وهـي مبـلَّله

ومـا أتـعـس الـصـوت الـسـخيّ مـشـرداً

يمـارس -والأصـــداء شـتّـى- تـسوُّلَـه!

وأوجــــعُ خـيـبـات الـرحـيـل إذا انـتـهـى

بك الـدرب لم تَغنمْ سوى حظّ بَوْصَله

غُصْنُ الخطيئة

عبدالله علي الخضير - السعودية

في ليلةٍ
كانتْ بجنبي مُلْهِمه
كانتْ تُغنّي في الظلامْ
لا الوجهُ أعرفُهُ ، ولا
الكفُّ التي ظلّتْ تُصافحُني
بأزهارِ السلامْ

هي أوّلُ الأسماءِ في
قاموسِ لهْوي ،
في تراتيلِ ابتهالي ، في
خُلُودي ، في ارتعاشاتِ الكلامْ

في ليلة
كانتْ تُدندنُ بعضَ آياتِ الفرحْ
بالهمسِ تسْرُقني أجلْ

تغْتالني
تُسْقي جراحي
بالنّبوءاتِ التي
تهفو إلى حُلم جميلٍ
لم يزلْ تعْوي بهِ الرّيحُ
السّليبةُ ، لم يزلْ دمْعاً
مُسجّىً في الرّموشِ ، ومايزالُ
رسالةً مجنونةً ظمآنةً
والنّايُ يحلمُ بالمرحْ

من خلْفِ نافذةِ الصّدى
وعلى شموعِ الطاولهْ
قالتْ : أنا مَنْ أشعلَتْ صوتَ المسارحِ بالغناءْ
اجلسْ هنا
لا ترْتبكْ
عندي اعترافٌ منفردْ
هذي انكساراتي على
وجهِ المرايا ، والمرايا لا تئنْ
ياويحَ وجهيَ والشّظايا تتّقدْ
رفقاً بمَنْ تُخْفي الجروح

بمنْ تنهّدَ قلبُها
بالذّكرياتِ ، بغُرْبةٍ
جلْبابها أرجوحةٌ ، تسبيحةٌ
لمْ أحمل الفانوسَ يوماً
كي أضيءَ شقاوتي !

عندي اعترافٌ منفردْ
كالعزفِ في وقتِ الأسى
قلتُ : اعزفي
فالبحرُ مهْدٌ للغرامْ
والعزفُ ترنيمُ الحَمَامْ
والغصْنُ مرسولُ السّلامْ

قالتْ : أنا
منذُ الحُلُمْ
وأنا أسيرُ على رمالٍ حارقهْ
وأنا أصوغُ رسائلي فوقَ المسارحِ
بينَ أنغام الهوى
كالواثقهَ
من دفقةِ الحبّ التي
غنّى لها (عبدُالحليم) على قلوبٍ حائرهْ

دُنْيايَ صارتْ مُتْعَبهْ
بالحبّ ، بالمنفى البعيدِ ،
بذكرياتٍ عابقهْ

رُغْمَ الرّياحِ العاتيهْ
نامتْ على ريشِ الطّيورِ
قلادتي
ماكنتُ ألبسُ شهوتي
قهْراً من الذلِّ المُعتّقِ في
عروقي ، في مداراتي
إلى حاناتِ ليْلي
معْطَفي في الثّلجِ
لا
بل
نصْفُهُ كان انحناءً
قد سئمتُ سقوطَهُ
مُلْقىً هُنالكَ في العراءْ
والمرأةُ السّمراءُ كمْ
باتتْ هناكَ بلا غطاءْ

منذُ الحُلم

غنّى الجمالُ على شموعِ الطّاولهْ
وأخذتُ أوغلُ في المساءِ ، وفي مكانٍ
فيهِ كم ألْهو ، أجولُ على شفاهٍ مُجْرِمهْ
تقْسو عليّ لكي أموت ولا أموتْ
ممتدّةٌ منذ الصّباح على
طريقِ الأرصفهْ
شاهدتُها يومَ المطرْ
يومَ الرّمادِ ويومَ
قالوا ذاكَ عهْدُ الأرغفهْ

بيني وبيني صوتُ أجراسِ القَدَاسهْ
صوتُ أمّي في مُصلاّها على
بابِ العتيقِ ، وصوتُ روحيَ عندَ
أبوابِ الحراسهْ

(يُمَّهْ) أنا
غُصْنُ الخطيئةِ ليسَ لي
إلاّكِ ، أرضي صرْخَةٌ
ثَكْلى ، بلا مأوى ، بلا ..

طال انتظاري في المسا

فوق السّهولِ وتحت راياتِ العزاءْ
الإنسُ يتْبعني هُنا
متوتّراً
يشدو تراتيلَ الغزلْ
والجِنُّ يحضُنني هوىً
مُتسائلاً
عن لحظة
فيها الأملْ

مُنْذُ الحُلمْ
غنّى الجمالُ على شموعِ الطّاولهْ
في يقظتي
وأنا أرتّبُ غُرْفتي
الحبُّ كان بدايتي
والموتُ كان نهايتي
وتساقطتْ
كلُّ الشّموعِ الحالمهْ !

رحلَ الجمالُ وأطْفئتْ
تلك الشّموعُ الحالمهْ
كانتْ بجنبي مُلْهمهْ

عَتَبَاتُ اللَّيْل

عبد الإله المالك الجعيب - السعودية

مُتَيَّمًا فِي بِلادِ الرَّوْمِ تَرْمُقُنِي
زُرْقُ الْعُيُوْنِ وَتَرْمِيْنِيْ إِلى الشَّجَنِ
حُلْمِيْ على عَتَبَاتِ اللَّيْلِ أُغْنِيَةٌ
قَدْ شَاقَهَا شَرَفُ الأَخْيَارِ مِنْ وَطَنِيْ
أَمْشِيْ على طُرُقَاتِ الْجَمْرِ مُحْتَسِيًا
خَمْرَ الْكُؤُوْسِ بِلا غَوْلٍ فَتُسْكِرُنِي
أُضِيْءُ شَمْعًا على عَيْنِ الزَّمَانِ مَدَى
صُلِبْتُ فِيْهِ بِلا قَبْرٍ وَلا كَفَنِ
أَيْنَ الْمَهَاةُ الَّتِيْ أَوْدَتْ بِأَخْيِلَتِيْ
وَبِتُّ أَرْمُقُهَا شَوْقًا وَتَرْمُقُنِيْ
أَهِيْمُ وَجْدًا بِهَا فِي كُلِّ ثَانِيَةٍ
وَأَعْشَقُ الْبَدْرَ إِذْ يَحْنُوْ كَمُفْتَتَنِ
نَادَتْ عَلَيَّ ظِلالٌ وَالْهَوَى وَطَنٌ
وَالْحُبُّ مُرْتَهَنٌ فِي سَوْرَةِ الْوَسَنِ
وَالْقَلْبُ قَدْ قُطِّعَتْ أَوْتَارُهُ كَمَدًا
مَنْ ذَا يُنَادِيْ قَتِيْلَ الْوَجْدِ وَالزَّمَنِ

عبد الإله المالك الجعيب - السعودية

وَجَّهْتُ بِوَصْلَةَ الْعُشَّاقِ مِنْ وَلَهٍ
فَانْثَالَتِ النَّغَمَاتُ السُّمْرُ فِي أُذُنِي

صَحِبْتُ فِيهَا سَرَابَ الْعُمْرِ مُنْطَلِقًا
وَبِعْتُ شَرْخَ شَبَابِيْ دُوْنَمَا ثَمَنِ

وَجُزْتُ مَهْمَهَ دَرْبِ الشَّوْقِ مُنْفَرِدًا
وَأَلْفُ أُغْنِيَةٍ لِلْحُزْنِ تَسْكُنُنِيْ

نَادَيْتُ يَا غُرْبَتِيْ يَا لَحْنَ قَافِيَتِيْ
يَا عَازِفَ النَّايِّ وَالأَحْزَانُ تَتْبَعُنِيْ

وَاللَّيْلُ أَرْخَى سُدُوْلَ الْهَمِّ مِنْ أَرَقٍ
وَمَدَّ جِسْرًا على حَبْلِ الْهَوَى اللَّدِنِ

صَلَّتْ عُيُوْنُ مَعَانِي الشِّعْرِ فِي لُغَتِيْ
وَسَبَّحَتْ رَبَّهَا بِالرُّوْحِ وَالْبَدَنِ

وَجَالَتِ الأَرْضَ مِنْ وَجْدٍ وَمِنْ قَلَقٍ
وَخَاضَتِ الْبَحْرَ بَيْنَ الْمَوْجِ وَالسُّفُنِ

وَعَانَقَتْ فِي سَمَاءِ الْحُسْنِ أَجْنِحَتِيْ
وَرَافَقَتْنِيْ بِأَنْوَاءٍ مِنَ الْمُزُنِ

أَصْحُوْ على طَيْفِهَا وَالْفَجْرُ مُنْبَثِقٌ
وَالشَّمْسُ وَاعِدَةٌ بِالدِّفْءِ لِلْمُدُنِ

هَذِيْ حِكَايَاتُ وَجْدٍ إِذْ تُبَعْثِرُنِيْ
وَالْكَوْنُ مُنْسَجِمٌ فِي ثَوْرَةِ الْمِحَنِ

وَالطَّيْرُ غَنَّى نَشِيْدَ الحُبِّ مُنْتَشِيًا
وَحَطَّ فَوْقَ غُصُوْنِ الرَّوْضِ وَالْفَنَنِ

حميمية

صباح محسن جاسم - العراق

حين تثاءبَ الفجرُ على صوت المؤذن، انتبه من نومه بعد جهد يوم مضنٍ إثرَ سفرٍ طويل، لَحَسَ قدميه صعوداً إلى ركبتيه. تمطّى متجاوزاً أوجاعَ جسَدِه المنَهك، ثم تحاملَ على قدميه فاتحاً درفة باب خشبية صلدة . لم يكن الضياءُ قد اطلّ من كوّة سماء شباط هذا العام.. فتحَ البابَ قليلاً.. خلافاً لما توقّع شدةَ برْدِ الشتاء، كان الجوُّ دافئاً؛ مما منحهُ استئناءً لوضع (جاكتته) حول كتفيه ولفاع الرقبة .. دفَعَ بجسده خارج الغرفة.

فيما يمسحُ على رأسهِ بكفٍّ ما تزال مبلولة بالماء، احتلّ مشهدُ الفجرِ على عتمةِ شجرةٍ ضخمة، انتصبت أمامه عبرَ ممرٍّ ضيق . فرزَ من بعدها شجرتين تلوذانِ إلى جوارها كمن يطلبُ الدفء. شيئاً فشيئاً بدأت أذناهُ تتلقفان صوتَ صوْصوة عصفورٍ صغير، ثم لتألفان نشيدَ زقزقة عصافيرٍ شرعت تثرثرُ، وكأنما ينتبه لأول مرة إلى صياحٍ بدا كعراكٍ يزاحمُ فضاءَ المكانِ حتى جاء على صياح ديكٍ عجوزٍ، يجاهدُ في إعلان صافرةِ الفصلِ بين المتشاجرين الغارقين في جدلٍ غريب!

(ما الذي تريدُ قولَهُ مئات العصافيروسط حشدِها ذاك ؟)

على أن لسَعات البردِ ما عادت تعضُّ على شعر رأسه المبلول، اشرأبّ بعنقه مطاولاً كي يمسكَ بمشهدِ كفشاتِ الأشجارِ وكيف بدأت تقتربُ من ناظريه كأن تسرّه هامسةً إليه. صوتُ خفق عجينٍ يسابقُ رائحةَ سجّرِ تنورٍ طينيّ قد خبرَ شأنَ رائحةِ سعفِ نخلةٍ قريبة، شرَعَ يتساوقُ مع زقزقته! كل ذلك يبعث على الراحةِ

ولا ألم في مفاصلِ جسدهِ المنحني. خلَبَ لبّهُ إيقاعُ خفقِ العجينِ بين رغيفٍ وآخر، وصوت متداخلٍ لسَحْبِ غطاءِ التنور. خفقٌ ينافسُ صوتَ زقزقةِ أصدقائهِ الجُدد في يومه الجديد.

ظَلّ سؤالٌ آخر يقلقه، لكنّه أرجأ جوابَه منْشَدًّا إلى هذا الإيقاع الذي بدأ ينوشُ تفاصيلَ حواسّه كلّها، غير أنه ما عادَ يشعرُ بثقل جسمه. (يا لهيبة هذا الإحساس الملذ والغريب!)، كذلك شأن هذه اللحظات التي تدبّ على وجيبِ قلبه هنيهةً ثم تذوبُ لتختفي من على البسيطة كتلك الغيمةِ المفردةِ في السماء.

" أحقاً مرّ (سندبادٌ) من هنا؟ . كان سندباداً ربيعيًّا، لم يتزيَّ بلباس الطبيعة المتقلبة، سندباداً دون تفاصيل جانبية سوى (ياسمينة) عصفورته الرقيقة الوديعة."

بخارُ الساعة الأرضية يتصاعدُ مع دخانِ تنانير القرية.. كذلك تزفرُ الأرضُ الأنثى ما في رئتيها. "ضعْ خدّكَ على صدرها وأصخ السمعَ إلى دقات قلبها.. نَمْ متأملاً .. نَم، ولا تدع الإغفاءةَ تطول".

صخبُ العصافيرِ لمّا يزل يملأ الفضاءَ، السمعَ، يتخللُ كلّ خليةٍ من الجسد ويضجّ مع تسابيحِ الأرضِ وإلى السماء .. تنزلُ السماءُ سافرةً بعريها بشعرها ونهديها تلامسُ ذؤاباتِ بقايا نخيلٍ مازال يسبّحُ للحياة ويسترقُ النظرَ خفيضاً بزوايا العيون إلى فسائل تفحّمت وانحنت إلى جذوع أمهاتها الراقصة جذوعها ألمَ حرائق تترى لا تلوي على شيء. وقْعُ حوافر تخترقُ ستارة الأفق، تدفعُ بوابةَ البستان على مصراعيها .. خيولٌ متصاهلة تتدافعُ لا تلوي على شيء ولا يسوقها عدا هدير صارٌ قابض على مباضعهِ.. أكان لا بد من عمليةٍ قيصرية تمزّقُ رحمَ الأرض؟!

اختفت آخرُ عربة قطار .. صَوْصَوَةُ العصفورِ الصغير تعاودُ عزَفها على ذات الإيقاع، فيما تلمُّ بقيةُ العصافير نشيدَها.. من على باب بانت زرقتُه لبيْتٍ مبنيٍّ من الصفيح والطين ، تتهادى صبيّةٌ تحمل على رأسها ساخنَ أرغفة الخبز.

ينكفيءُ المشهدُ ليذوب تماماً عدا زقزقة العصافير ورائحة الخبز وصَوْصَوَة الصغير!

نقطة بلا حرف...

ضحى عبدالرؤوف المل - لبنان

يكفيه أن يضع يده على يدي، ليدرك إحداثيات نقطة ثابتة، متمركزة لم يلمسها، ولم يستطع نقشها على حرف عربي، فرؤوس الأصابع تحمل خلايا لمسية، تجعلنا نشعر بالآخر، أمنه..ارتباكه..خوفه..ويقينه كنقاط اتصال مخفية في جسد هو سر... ما زال كما تلك النقطة في كلمة عرب، التي لا تحتاج إلا لنقطة ثابتة، تفرض وجودها في حقل بصري، يجعلها في حالة راحة وخمود؛ ما يجعل الصراع البصري قويًّا، ليراها متحركة وهي ثابتة تحت حرف يجمع خطًّا مستقيماً من نقاط مختلفة.

إن تطور العقل العربي خلال القرون الماضية!.. جعل من الغرب نقاطاً متوزعة في أطياف لونية، تهدف إلى بناء فكر إنساني معصرن، ولعل عصرنته هو ما جعله قادراً على العيش في بؤرة شبكية، بصرية، تجعله يتخبط، فلا يحيا كما ينبغي له في موطن عاش فيه ابن خلدون، وابن سينا، وهذا كاف ليعرف أن النقطة هي السبب الأول لظهور كل الأشكال، فالنقاط في كلمة (غرب) تكفي لرسم خط مائل صلب؛ يسبب انكساراً ضوئيًّا، قابلاً للتحرك خلال نقطة واحدة، سابحة في الحياة.

لا أعرف...لماذا اخترت المغامرة معه!.. وعين العقل تدمع؛ تذمراً من مشاعر واهنة، تصيب البعض؛ فتجعلني أصاب بفتور انفعالي، يخفف من

وعي مدارك فهمي للحياة، ليصبح فهماً ذا كثافة في منبع ضوئي، يصب في غسق محا تمردي..خوفي رهبة قدر يشاكسني وكأن العتمة تتغلغل أمامي في ضوء يلفع سطوعه من يراه.

التقطت لونا مؤثراً في عينيه، جردني من تفاصيله الأخرى ، وجعلني أشعر ببقايا كحول في دماغه المعقد. حددتها كبقعة ضوء، انطلقت منها لمعرفة فكر متماوج، ذي روافد ثقافية تائهة بين غرب وشرق، والذكاء يشع من أناقة وعطر ألق، ملأ حواسي سكينة، وهو يبحر في احترام أنثى ترافقه في كل مرة برغبة منها، كأنه يشعل ذكريات شهريار في مجتمع أنهكته القيود والموروثات، لكن في زمان ومكان مختلفين، وكينونة هي أشبه بتقاليد شرقية عشائرية، لا تمت للعرب بصلة، إنما هي مأخوذة من حضارة رومانية، بيزنطية، وربما بربرية، بقيت متغلغلة في عقول الكثيرين.

أدار مفتاح السيارة، لينطلق بي عبر طريق يشبه حياتي؛ ما جعلني أشعر أنه طريق متعرج، حرصاً منه على ألا يراه أحد مع امرأة، وكأنه يحتجب عن عيون الناس كي يبقى في نظر نفسه رجلاً عصاميًّا.

برزت مساحة فكره أمامي، كما برز قوس قزح، تاركاً أثراً في رؤية اعتصرت ألوان الزمن في وهج ضوء شمس، يتحلل خلال قطرة ماء، ليرسم نصف دائرة، تجمعت فيها ألوان شفافة، سحرتني من خلال انكسار ضوئي، مائل في نقطة ماء، عكست وجود الشمس والقمر في تلك اللحظات.. اختار زهرة الكاميليا التي يصعُب الاعتناء بها برغم أنها ذات ألوان أخاذة، متنوعة، تنبت في الشتاء، تعيش في الظل، ولا تحب ضوء الشمس، فلونها الأبيض يجعلك تشعر بنشوة السماء التي تحتضن غيومها الصافية التي تخط ملامح الحياة ولونها الأحمر المتأجج الذي يشبه لونا يستفيق من غسق، يزقزق على هديل الطاحونة الحمراء الشهيرة..ما زال يحتفظ في ذاكرته بحكايا شهرزاد، المرتبطة بمواطن خلل في أسطورة، يرى فيها البعض فوز

الأنوثة على ذكورية قاسية، يقال إنها قساوة شرقية، وهو ينفي في الوقت نفسه شخصية شهريار وترجمته لها من خلال تصرفاته الطفولية والرجولية في آن معاً..هذا ما جعلني أشعر لأول مرة أن شهريار هو شخصية غربية بامتياز؛ لأنه ذو فكر معاكس عند دخوله في حياة أنثى، ليتربع في زاوية رؤيتها، كأنه خط انعكاسي شفاف، مائل لا يستقيم..

هل تخافين؟

تجمدت من سؤاله ومن فعل يبث أشباح خوف، تلتقط كوابيس مغامرة، مليئة بعلامات التساؤل:

ومم أخاف ؟

هل تثقين بي؟

نعم أثق بنفسي، ثقة تجعلني أدرك أن خسوف القمر، يعني أن يحتجب نوره خلف الشمس فلا يعكس إرادتها، ولا يثير حزنها ..أنا على يقين من هذا.

أنا مؤمن أن الحب نمارسه في شغف ليلة واحدة، وقصيدة نكتبها على أنفاس صدر يلهث، وذاكرة تبكي ماضيها.

أنا أؤمن أن الحب أبداً هو لكل الليالي والأيام، كحكايا شهرزاد التي تاهت أمامك في طيارة ورقية ولا أجنحة لها، تنازعتها ريح قوية، لفحت كل وجه أنثى عرفته.

آه شهرزاد، هذه الحكاية التي لم أعش تفاصيلها على صفحات عمر أيقظ شهية جسد ظامىء لأنوثة حب أفتش عنها في جيوب النساء..أحببتها لكنني أحببت الرقم (واحد) في حياتي، فكنت أسابق الأرقام كلها ونسيتها في مهب الريح وحيدة مع زهرة الكاميليا التي أحبها، فلم تسافر في أحلامي، بل جعلت من لهفتي واشتياقي أجزاء ملونة، وكل جزء تمسك فيه أنثى مختلفة.

هل تعبت؟

من الحب ؟ لا، بل تعبت من فكر عربي، ينقصه التحرر.

ألست متحرراً، وفي عروقك صهيل حياة، تناقضت بك ومعك بين عرب وغرب؟! وأنت من يعاشر النساء في كل ليلة ويمارس معهن الحب؟

لا...ما زلت أخاف شهرزاد..أخاف رحيلها مع رجل غيري.. أخاف النساء اللواتي عطرهن في فراشي ..لماذا أنت محجبة؟

احتراماً لك..ولي.

هل لي برؤية شعرك؟

وهل تحتاج لرؤية مادية، تجعلك تشعر برجولة، تشتاق أن يفوح طيبها أمام أنثى يجري في عروقها حسن الحياة، ويتناهى في فؤادها وهج نفس بلغت ذاتها؟

نعم، أحب رؤية مفاتنك؛ لأسكن بين أهداب صبح وضلوع ليل يتأوه في جفون طير غريد، يزهو ويمتلئ شباباً.

أحببتَ زهرة الكاميليا، ولم تشم عطر الورود المغناج حين يضوع شذاه على خدي أنثى، تعانق فجراً، يترقرق ضوءه وجداً.

كنت أتأمل كلماته الغريبة، وكأنني أضع عليها النقاط، كي أستطيع القراءة بشكل جيد..

أنفاس..حبسها غضباً مع أغنية فرنسية يدندن بها، فيلتقطها سمعي، لتستقر في صدرٍ أرهقته أنات واهنة، مر الدهر عليها فأصبحت كجذوة من مجمر بخور فاح سناه.

أحسست كأنني في رحلة انحراف ضوء عن مساره بين فراغ روحي ومادة ملموسة؛ جعلتني في ظلام لف أرجائي، وحب يغشاه قلبي، يطلبه حثيثاً لرجل لا أعرف حتى عناوين حياته، لعلها أنفاس الحياة التي تتصارع به، فأتصارع

مع خطوط، تتشابك مع أحرفي الحزينة على أوراقي..

للحظات..سألت نفسي.. ماذا أفعل معه؟ لماذا قبلت دعوته؟ أين وطنه؟ أين زوجته؟ أين هو؟ شعرت كأنه طفل يبحث عن أمه وهي في صورة بعيدة عن عينيه.

ربما حجابها الذي أنكره!..وهي نجمة ذات شال أبيض، تظهر أمامي وتختفي..جعلتني أسمعها كأنها تقول لي: "هذا مني وأنا منك ومن حواء أمنا، فانتبهي"..ارتجف حين قلت له: أمك محجبة؟ قال: أمي تضع شالاً فقط على رأسها؟ كادت ضحكاتي ترتفع لو لم أسكها.. أيعقل أنني المجنونة الوحيدة في العالم التي تمسك سنابل لغة بقوة فراسة، تمنحني جمالاً محتجباً عن عيون تقرأ ولا تستنتج، وتموت ولا تحيا..لا بد أنني عنيدة جدًّا، لأقبل بمغامرة أثبت فيها قوة المرأة بين متحرك وثابت وبين ماض وحاضر، بين رغبتها وحبها وعين العقل التي تجعلها في زاوية قلب مهجور، يتأرجح بين أطلال الماضي والحاضر ومستقبل غامض أخافه.. لكنني لم أجد أجمل من حب رجل واحد في حياتي. وهذه نعمة كبرى، أخاف فقدانها..شعرت كأني أربكت عقله المليء بالمفاهيم الغربية، وهي مفاهيم أحترمها، فالأخذ من كل شيء جزء يسير، هو معرفة متينة، تحملني نحو واحات العلم والأدب لأتجمل واستبدل الشال بالحجاب، ولكن على رأسي شال من مادة مصنوعة من خيوط حريرية وهي جزء من شرنقة، ستطير حتماً..يا إلهي، أصبت بالجنون مؤكد.

هل تشتاق أمك؟

صمت استظل الشفاه التي عضت على الأنامل حزناً..أحسست بدمعة أحرقت قلبه، وكأنه يوم غادر إلى فرنسا لم يشعر باحتياجه لأمه، فالفتيات كن يتبادلن أدوارهن في سريره، كأنهن جاريات شهريار في زمن عولمة معصرن..تثاقلت خطواته..أمسك كوب الماء الفارغ من أنفاسي، يستنشف رائحة نبيذ يشتاقه..رائحة امرأة يعشقها..يضيء شموعه العشر لها..جعلتني

أشعر بحضورها وهي غائبة عنه، فزادتني حنيناً لأراها، لعله تهوره خلق فيه نزعة هجر تفيأت في مفاتن وجوه تعددت والأنثى واحدة فقط.. شهرزاد أحبها..احتار ماذا يفعل، وكيف يتخلص من إحساس بالهزيمة؛ لأني لست شهرزاده..أمسكت بكوب الماء الجميل المصنوع من زجاج، التقط من روحي ما جعلني أشعر ببريقه، وكأنه عاد إلى الحياة حين شعرت بأنوثتي الطاغية في ذاتي، وشربت آخر قطرة فيه، كأنني ارتويت من حياة جعلتني أرى كل شيء حي بي..أقفلت كتاباً بين يدي، وضعته على الطاولة أمام لوحة فيها صورة أمه..تأملتها بعمق وكأنني رأيته جاثياً أمامها، يطلب منها أن تسامحه وهو يبكي كل امرأة أحبها..احتضنها...وفقدها..نظرتُ إليه ..لم أجده، كأنه يبحث عن نفسه بين امرأتين أمه وأنا..أيقنت أن العالم جوهر من صنع خالق واحد، وإن تعددت اللغات، فالمشاعر الإنسانية تولد في أحضان أم عاشقة، تبث الحياة من أنفاسها عطراً، لا تمحوه أحزان شهريار..تساءلت ما الذي يعيق العرب والغرب على ارتباط واحد؟!..ربما الارتباط يصيبنا بالعقم؛ لأنه يجعلنا في خط مائل لا يستقيم، بينما النقطة هي الحرية المفقودة التي نبحث عنها دائماً فنضعها لحرف عين في كلمة جعلتني أشعر بعروبتي وأفتخر بها.. ابتلعت آخر حرف، لكنه تمرد في حلقي وأراد الخروج بهمسة، تحجرت بين شفاهي، لتترك رعشة غربة في قلب رجل غريب في وطنه..يبحث عن هوية جديدة..سألني هل سأراك؟ خيم الصمت الساكن قلبي والحياء يعلو محياي في جرأة، اندفعت من شفتي بقوة..نعم متى تشاء، لكن على أكف الحياة المفتوحة في طبيعة لا تحتجب عنك وعني..تحت قطرات مطر تغسل كدر ما يجري في هذا الكون، أو في طبيعة تمد أصابعها لكل طفل تائه يبحث عنك وعني..قال بسرعة أدهشتني ،كأنه مذعور من كلماتي:» بدك يقولوا محمد مع امرأة محجبة؟»

بحثت عن نقطة على حرف..فلم أجد، وكأنني عدت من حيث أتيت والمغامرة لم تبدأ ولم تنته.

سُهيل.. ذاكرة الـوداع
بين ابن الريب والقصيبي

سليمان بن فهد المطلق - السعودية

حين كتب القصيبي وداعيته الشعرية: (حديقة الغروب)، عادت ذاكرتي إلى رثائية مالك ابن الريب التميمي لنفسه، لا لأن قافية قصيدة القصيبي تشبه قافية مالك بن الريب؛ إذ إن القصيبي قد اختار لقصيدته حرف الراء المجرور، معبّراً فيه عن ارتعاشه من الألم الذي يسكن جسده، والانكسارِ الذي يكتبه غروب عمره، خلافاً لمالِك الذي صرخ بياء مطلقة، تناسب لحظته التي يعيشها، فالبعد عن الوطن، لا يناسبه إلا مدُّ الصوت، في قصيدة ترسم مشاعر حيٍّ يكتب قصيدته من بقايا روحه.

ارتبطت وداعية القصيبي في ذاكرتي بقصيدة مالك؛ لأن القصيبي قال في كتابه (قصائد أعجبتني): « هذه أعظم القصائد في شعرنا العربي كله -قديمه وحديثه- وخشية أن تُروِّع هذه الجملة أحداً؛ أودُّ أن أسارع فأضيف أن هذا حكم شخصي بحت، ترجمَته أن هذه أقرب قصيدة في شعرنا العربي إلى قلبي».[١]

إنَّ القرب النفسي من قصيدة ابن الريب سببه إحساس القصيبي» برعشة فنية غامرة، يصعب وصفها»[٢]، يقول ضمن حديثه عن هذه القصيدة: «لقد ظل هذا البيت(الذي ذُكر فيه نجم سهيل) يطن كالنحلة في ذاكرتي، وربما في عقلي الباطن، حتى إذا ما رزقني الله أول أبنائي الذكور، كان أول اسم تبادر إلى ذهني هو سهيل!»[٣]

إنَّ علاقة القصيبي بوداعية ابن الريب قد جاوزت مداها النقدي، ودخلت في شأنه النفسي، ثم ارتحلت إلى مسكنه العائلي، حين ربط القصيدة باسم ابنه؛ حتى لا تعصف بها ذاكرة النسيان.

وحيث إنَّ شأن الوداعية في نفس القصيبي قد بلغ غايته، فإني تلمَّست ابنَ الريب في حديقة غروب القصيبي، ووجدتُ لوحات رسمها الشاعران، اتفقا فيها بالمُنطلق، وافترقا -أحياناً- بالغاية، كان ذلك في لوحة (الوطن) التي عبّر فيها كلاهما عن حنينه إلى وطنه، بما يحويه هذا الوطن من أماكن وأناسيّ، فحين قال مالكُ: «لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا مزار»، فإن القصيبي يقول: «تركت بينَ رمال البيد أغنيتي»، والحنين الذي تدثَّره ابن الريب بتمنّيه أن يكون جَنب الغضا؛ كي يزجي القلاص، هو نفسه الذي تدرعه القصيبي، بحديثه عن الجلوس عند الشطآن الظامئة لأسماره: «وعند شاطئك المسحور أسماري». وذكريات القصيبي هي أمنيات ابن الريب.

وحتى الذين يسيرون في دروب الوطن قد عاجوا في ذاكرة الموتى (الأحياء)، فقد امتدح ابن الريب أهل وطنه بقوله: «وما كان عهد الرمل مني وأهله ذميما»، أما القصيبي فالوطن أمٌّ حاضنة، ربَّته على معالي الأمور «وكان طفلي ومحبوبي وقيثاري».

إنَّ الوطن في ذاكرة ابن الريب هو المبتدأ والمنتهى، ابتدأ القصيدة بقوله: «ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضا»، وأنهاها بقوله: «وما كان عهد الرمل مني وأهله ذميماً»، أما القصيبي فكان تأكيده في وداعيته على هاجس العُمر، ذلك الهاجس الذي لم يُنسه وطنه، إذ دعا له، حين عزف لحن الوداع: «دمتِ إني حان إبحاري».

وفي النظر إلى لوحة: (المرأة) في قصيدتيهما، نرى المرأة حاضرة، لكنها عند ابن الريب باكية، حزينة، يفجعها الرحيل، وتهل دموعها على شفير القبر، أما عند القصيبي فهي عاشقة ومعشوقة.

وإن تأملنا في اللوحة هنا؛ رأينا ابن الريب ينظر إلى المرأة بصورة مستقبلية، صورة تشكلها لحظات ما بعد الرحيل: «ويا ليت شعري هل بكت أم مالك؟»، « إذا متُّ فاعتادي القبور»، «وبلِّغ عجوزي اليوم أن لا تدانيا». أما القصيبي فقد نظر إليها نظرة الماضي الجميل عاشقة له، ومتيَّماً بها: « أحببتِني وشبابي في فتوته»، «منحتِني من كنوز الحب»، «كان يأوي إلى قلبي ويسكنه»، «فقولي: كان يعشقني»، «فدى عينيكِ أعماري»، «كان يحملُ في أضلاعه داري».

إنَّ الذكرى الجميلة التي رسمها هنا ترياق لآلام جسده، وبلسم لآهاته، وتوجعاته. أما الخطاب المستقبلي الذي بعث به ابن الريب؛ فسببه نأي الديار، الذي لا يجدي معه رسم الذكريات فحسب، وإنما هناك رسالة، يجب وصولها قبل أن يُسجَّى راحلاً عن هذه الدنيا.

والمتأمل في قصيدة ابن الريب، الشاعر، الباسل، الشجاع؛ يرى استدعاء للدموع، ووصفاً للحظات البكاء: «تذكرت من يبكي عليّ»، « ثم ابكيا ليا»، «هل بكت أم مالك؟»، «وتبكي بواكيا»، «لو شهدنني بكين»،«وباكية أخرى»، بعكس القصيبي الذي لم يسبل دموعه، ولم يحث أحبابه على استجداء دموعهم حين تسافر روحه؛ إذ إن غازي بين أهله وناسه، وذاك غريب، يموت في خراسان التي عبّر عنها أنها: «غالت هامته». وقد كان يسلّي نفسه أنَّ وسائل الشجاعة وحدها التي ستبكي عليه، إلا أنه يعود إلى الأرواح الحيَّة، فيلتمس منها دموع حزنٍ، تجعل للموت طعماً خالياً من وطأة الغربة.

أما الحديث عن (العاطفة)، وسر خلود قصيدة مالك بن الريب، فإن القصيبي يحدثنا عن ذلك بقوله: «إنَّ هذه القصيدة رائعة عظيمة، لا لغتها وهي تكاد تكون لغة كل يوم، ولا للفكر العبقري المختفي وراءها...ولا لصورها المبتكرة، فلا يكاد يوجد فيها صور مبتكرة؛ ولكن لأنها تصور بروعة، وأمانة، ودقة موقفاً حقيقيًّا لإنسان حقيقي، يوشك أن يدخل أعنف التجارب البشرية: الموت»[٤]

وحديث القصيبي عن حرارة قصيدة ابن الريب، يتمثّل واقعاً في قصيدته (حديقة الغروب)، فسرّ انتشارها، ومعارضة الشعراء لها، ليس للغتها، ولا لصورها، وإنما لكون الرحيل هو من يكتبها.

ولكل قارئ نظرته في (زوايا الحرارة) التي نبضت بها القصيدتان، إلا أنها عندي في قصيدة مالك بن الريب، بحديثه لأصحابه، وفي قوله كذلك: «ترى جدثاً قد جرَّت الريح فوقه»، «وبلِّغ عجوزي اليوم أن لا تدانيا»، «وبالرمل مني نسوة لو شهدنني بكين». أما عند القصيبي، فهي في قوله: «هل بقِيَت سوى ثمالة أيام وتذكار»، «هذي حديقة عمري في الغروب»، «دمتِ إني حان إبحاري»، «أحببتُ لقياك».

والشاعر الذي يخط للرحيل حكايته، تنبض قصيدته بعبارات دينية، وهذا ما

كان في آخر قصيدة القصيبي: «يا عالم الغيبِ ذنبي أنت تعرفُه»، ولم ترِد في قصيدة مالك بن الريب إشارات دينية؛ وكأن ابن الريب قد استشعر أن وفاته في سبيل الله- نائياً عن وطنه وأهله- نبضٌ ديني كاف، تعبّر عنه طريقة الرحيل.

وإنَّ للموت لحظات، يضعف فيها المرء، لكنه يجد في خبايا روحه (لحظات شجاعة)، يتذكرها من يأتي بعده. وابن الريب في ذلك قد استحضر (الشجاعة الجسدية) بسفَره للجهاد في سبيل الله: «فلله دري يوم أترك طائعاً بنيّ»، ولا ينسى أن يوصي أصحابه بقوله: «وخُطّا بأطراف الأسنة مضجعي» بكل ما تعنيه دلالة (الأسنة) من معنى، وحديثه كذلك عن ماضيه، إذ يقول: «فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا». أما القصيبي فقد استحضر شجاعته النفسية -إن صح التعبير- بحديثه عن نزاهته، والبعد عن الخيانة، وهذه القوة التي يضعف فيها -أحياناً- من يتولى منصباً، إلا أن القصيبي الإداري، أعلن شجاعته بنزاهته، وحفاظه على ممتلكات وطنه: «لم يقبّل جبهة العار»، «لم أبع قلمي» ، «لم أدنس بسوق الزيف أفكاري».

وبعد هذا كله، فقد كان ابن الريب حاضراً في حياة القصيبي كلها، ابتداء من قراءته القصيدة، وإحساسه بالرعشة الفنية، مروراً بتسمية ابنه سهيل، ومن ثم تحليله القصيدة في كتابه: قصائد أعجبتني، وانتهاء برثائه نفسه في: حديقة الغروب.

إن الذين نحبهم لا نودعهم؛ لأننا في الحقيقة لا نفتقدهم، هكذا قالت: أحلام مستغانمي، وهذا ما رأيته عند القصيبي مع مالك بن الريب، فقد أحبّ قصيدته، ولم يفتقدها، وعمد في وداعيته إلى لوحات، تصافح لوحات قصيدة ابن الريب.

رحم الله الشاعرين، وجعل لنا مع الخلود الحسن قصة ترويها الأجيال.

الحواشي:

(١) غازي بن عبدالرحمن القصيبي: قصائد أعجبتني، ط٤ (الرياض: مكتبة العبيكان، ١٤٢٩هـ)، ص٩٩.
(٢) السابق، ص١٠٩.
(٣) السابق، الصفحة نفسها.
(٤) السابق، ص١١٦، ١١٧.

جماليات الأسلوب في قصيدتي (العودة والأطلال) للشاعر إبراهيم ناجي

د. وصال الدليمي - العراق

من غير شك أن البلاغة العربية قدمت الكثير من المنطلقات والاستبصارات التي منحت النقد الأدبي العديد من الأدوات العلمية الدقيقة لمعاينة النص الأدبي على مدى أكثر من ألف عام، غير أنها ظلت في بعض أسسها وقواعدها ثابتة، متعالية على الزمن، وغالباً ما تشتغل على الجزئيات والجمل، ولم تحاول أن تنظر إلى النص بنية شاملة، فضلاً عن أنها حصرت نفسها في الأسلوب القرآني والشعر، ولم تقارب النثر والسرديات على نحو خاص، الأمر الذي منح المنهج الأسلوبي فرصة الظهور خلال الثلث الأخير من القرن العشرين، محاولاً تمثل الكثير من منطلقات البلاغة القديمة، لكنه يحاول تجاوز المآخذ التي وجهت إليها، وليمد النقد الأدبي بكثير من الرؤى والاستبصارات الجديدة في قراءة النص الأدبي بكل أجناسه وأنواعه.

والمنهج الأسلوبي ليس واحداً في إجراءاته ومنطلقاته، فقد تعددت اتجاهات الأسلوبية بتعدد المداخل إلى دراسة الأسلوب الأدبي من جهة المؤلف أو النص أو القارئ، الأمر الذي قاد إلى ظهور أربعة اتجاهات في البحث الأسلوبي:

الأسلوبية التعبيرية التي تدرس علاقة الشكل بالتعبير.

الأسلوبية التكوينية التي تركز على الأسلوب الفردي.

الأسلوبية البنيوية التي تنظر إلى الأسلوب كترابط كلي أو بناء متناغم.

الأسلوبية الوظيفية التي تركز على الإيصال[١].

غير أن جميع تلك الاتجاهات الأسلوبية تلتقي في تركيزها على «السطح اللغوي والنسيج الأدبي للنص، محاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد، وما يهم في البحث الأسلوبي مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة»[٢].

وعلى الرغم مما قدمت من مفاتيح مهمة، أسهمت في تقديم تصورات جديدة في قراءة النصوص الأدبية، غير أنها بوقوفها عند الوصف الخارجي للنص- ولم تستطع العبور إلى أبعاده الرمزية والإيحائية- لم تستطع أن تكون منهجاً نقديًّا، بديلاً، قادراً على أن يطلق كلمته الأخيرة في تقييم النص أو المفاضلة بين نص وآخر، وبقيت مجرد جسر بين اللسانيات والنقد الأدبي.

وبقدر ما أفدت من منجزات البلاغة، أحاول الإفادة من الدراسات الأسلوبية المعاصرة، دون أن أتقيد بحدودها وإجراءاتها، مركزة على الأسلوب حين يكون عنصراً مهمًّا في شعرية النص وتشكيل جمالياته، وما تستنطقه هذه الشعرية، طبقاً لما ذهب إليه (بارت) «هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[٣]. والشِّعرية على ما يرى تودروف «مقاربة الأدب». وهي طبقاً لما يقوله جان كوهن: «علم الأسلوب الشعري»[٤]. وإلى مثل هذا ذهب عبد الله الغذامي وسماها بالشَّاعرية[٥].

تعد قصيدتا (العودة) و(الأطلال) من أبرز قصائد الشاعر الرومانسي إبراهيم ناجي، ويمكن عدهما من غرر قصائد شعرنا العربي المعاصر؛ من خلال استثمارهما لمعظم التقنيات الأسلوبية، ولاسيما تقنيات البيان العربي، حتى عدَّ بعض النقاد قصيدة (العودة) من أبرز ما قيل من شعر في النصف الأول من القرن العشرين.

القصيدتان تناولتا تجربة واحدة (الحب – الطلل) وتحركتا في إطار بحر واحد (بحر الرمل).

لنقف عند قصيدة (العودة). تتحدث عن تجربة حب عفوية في الماضي البعيد، ولم يبق منها إلا أصداء النزوع الرومانسي والحنين المثالي الجارف، عن دار تقادم

عليها الزمن فأصبحت طللاً، يقول:[٦]

هــذه الكــعْبَةُ كُــنَّا طـائفيْها
والمُصَــلِّيْنَ صَباحـاً ومَسَـاءْ
كَمْ سَجدْنَا وعَبَدْنا الحُسْنَ فيها
كَــيْفَ باللهِ رَجَــعْنا غُــرَبَاءْ!

* * *

دارُ أَحــلامِيْ وحُــبِّيْ لَقِيَتْنَا
في جُـمُوْدٍ مِثْلَمَا تَلْقَى الجَدِيْدْ
أَنْكَــرَتْنَا وَهْيَ كَـانَتْ إنْ رَأَتْنَا
يَضْـحَكُ النّــوْرُ إلَيْنَا مِنْ بَعِيْدْ

* * *

رَفْـرَفَ القَلْبُ بِجَـنْبِيْ كَالذَّبِيْحْ
وَأَنَا أَهْــتِفُ: يَا قَـلْبُ، اتَّئِدْ
فَيُجِيْبُ الدَّمْعُ والماضِيْ الجَرِيْحْ:
لِمَ عُـدْنَا؟.. لَيْتَ أنَّا لَمْ نَعُـدْ!

«فالشاعر يحيي الجماد والمعنوي وأعضاء الجسد (الدار، النور، القلب، الدمع)، ويضفي عليها نعوتاً إنسانية، وسيلته في هذا الفعل والنداء والاستفهام»[٧]. ومن غير شك أن الاستفهام هنا يفضي إلى الاستغراب والتعجب لما آلت إليه حال هذه الدار التي شهدت مرتع الطفولة وريعان الصبا والشباب. يسيطر هنا التشخيص عبر أسلوب الاستعارة المكنية على أغلب الأبيات (لقيتنا في جمود، أنكرتنا، رأتنا، يضحك النور، رفرف القلب، يا قلب اتئد، يجيب الدمع، الماضي الجريح) وتتحرك الاستعارة المكنية وفق محاور الأفعال/ الماضي، المضارع، الأمر، ثم الصفة في قوله الماضي الجريح.

ولا ننسى هنا جو القداسة الذي أضفاه الشاعر باستدعاء رمز مقدس من رموز المسلمين (الكعبة) وبالتأكيد لم يقصد الشاعر هنا رفع قدر دار المحبوبة عندما شبهها بالكعبة إلى القدر العالي لبيت الله، فبيت الله مقدس من قبل جميع المسلمين، أما دار حبيبته فمقدسة من قبل الشاعر المحب فقط، هو أراد أن يضفي عليها جوًّا قدسياً؛ ليوصل للمتلقي مدى صدق مشاعره ونبل أحاسيسه تجاه تلك الذكريات، ومن حق الشاعر الاستخدام المجازي البريء الذي لا يخدش المشاعر ولا يمس العادات والتقاليد والأديان والمعتقدات بسوء.

لو وقفنا عند البيتين الأخيرين في قوله: «رفرف القلب»، نجده وعبر أسلوب الاستعارة المكنية شبه القلب بصورة (طير) فكان الفعل (رفرف) لازمة من لوازم المشبه به المحذوف (طير)، فتشكلت صورة استعارية موحية بمدى الألم والحزن.

إن صورة (الذَّبيح) مجتلبة من عالم يومي قريب، ومن مشهد متكرر، ولكن ما يمنح هذه الصورة فاعليتها وجه الشبه المنبثق بين القلب الدامي وصورة الذبيح والاثنان يتمزقان ألماً، وغير خاف الترابط النفسي بين أركان التشبيه حتى كأن الذبيح هو إبراهيم ناجي نفسه! عمقتها صورة استعارية أخرى في الشطر الثاني «فيجيب الدمع والماضي الجريح» حيث جسَّد المحسوس (الدمع) و (الماضي الجريح).

وتتخلل الأبيات الأربعة الأولى تقنية المفارقة الموجعة في قوله: «كيف بالله رجعنا غرباء»، «لقيتنا في جمود مثلما تلقى الجديد»، «أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا... يضحك النور إلينا من بعيد»، فتأرجح هذا الخط الزاخر بالاستعارات والمفارقات بين الماضي المبهج والحاضر المأساوي الذي صوره الشاعر.

ويقول[8]:

مَـوْطِـنُ الحُـسْنِ ثَوَى فِيْهِ السَّأَمْ ... وَسَـــرَتْ أَنْفَـاسُـهُ في جَوِّهِ
وَأَنَـاخَ اللَّـيْلُ فِـيْهِ وَجَـثَمْ ... وَجَـرَتْ أَشْبَاحُـهُ في بَهْوِهِ

* * *

وَالبِـلَى أَبْصَـرْتُهُ رَأْيَ العَـيَان ... وَيَـدَاهُ تَنْسِـجَان العَنْكَبُوْتْ
صِحْتُ: يا وَيْحَكَ تَبْدُو في مَكَان ... كُلُّ شَـيْءٍ فِـيْهِ حَيٌّ لا يَمُوْتْ

في البدء لابد أن نشير إلى المفردات وهي مجردة، والتي استثمرها الشاعر بدلالاتها النفسية: (السأم، الليل، أشباحه، البهو، البلى، الشوك، الحزن، الزمن، الوحدة). مفردات مثَّلت انعكاساً لنفسية الشاعر حال رؤيته أطلال دار الحبيبة، ثم كان لتلك المفردات صورتها الشعرية التي عكست ذلك التأثير النفسي على المتلقي بشكل فعال، (فالسأم ثوى في موطن الحسن)، (وسرت أنفاسه في بهوه)، (والليل أناخ في موطن الحسن وجثم)، (وجرت أشباحه في بهوه)، (والبلى أبصرته رأي العيان)، (ويداه تنسجان العنكبوت).... «فالشاعر يسقط ما بداخله من انفعالات نفسية على الكون حوله، حتى يوحي بمدى المفارقة النفسية في لحظة اللقاء، وحينما يفارق حبيبته، وهو في هذا ينافي الشاعر القديم في تشكيل صوره الشعرية؛ فالشاعر القديم تسيطر عليه موضوعية، تميل إلى الأنماط البيانية التي تختفي وراء الذات، في حين نجد الشاعر الوجداني مثل ناجي، يطلق لعواطفه

وخياله العنان، ويمزج بين إحساسه ومشاهد الطبيعة والحياة من حوله»[٩]:

آه ممَّا صَنَعَ الدَّهْرُ بنَا ... أَوْ هَذَا الطَّلَلُ العَابِسُ أَنْتْ
وَالخَيَالُ المُطْرِقُ الرَّأْسِ أَنَا ... شَدَّ مَا بِتْنا عَلَى الضَّنْكِ وَبِتّ[١٠]

يستثمر تقنية التشبيه البليغ، مستخدماً أسلوب التقديم (أوهذا الطلل العابس أنت)، (والخيال المطرق الرأس أنا)، مقدماً المشبه به على المشبه، عاقداً بين صورة الطلل وصورته هو ترابطاً نفسيًّا عبر صورتيه الموحيتين، حيث تأخذ العلاقة بين طرفي التشبيه عند ناجي «بعداً نفسيًّا، حيث يربط بين طرفي تشبيهاته برابط نفسي، يجمع بينهما؛ مما يجعل التشبيه عنده أداة فنية، تتآزر مع غيرها من الأدوات في الكشف عن عالم الشاعر وجوهر تجربته النابعة من الذات»[١١].

وأحيانا تتداخل في أبياته المحسوسات بالمعنويات، وكثيراً ما يحاول أن يطلق المحسوس إلى أفق معنوي تجريدي، يقترب من المطلق. وهذه إحدى خصائص الأسلوبية التي تميزه عن غيره من شعراء (جماعة أبولو)× فنراه يقول[١٢]:

وَرَضِينَا بِسُكُونٍ وَسَلامْ ... وَانْتَهَيْنَا لفَرَاغٍ كَالعَدَمْ

المشبه به (العدم) مجتلب من عالم تجريدي بعيد وناء كالمطلق.

وفي نفس السياق يقول[١٣]:

وَأَنَا أَسْمَعُ أَقْدَامَ الزَّمَن ... وَخُطَى الوِحْدَةِ فَوْقَ الدَّرَجْ

ويقول[١٤]:

رُكْنِيَ الحَانِيْ وَمَغْنَايَ الشَّفِيْقْ ... وَظِلالُ الخُلْد للعَاني الطَّلِيْحْ
عَلِمَ اللهُ لَقَدْ طَالَ الطَّرِيْقْ ... وَأَنَا جِئْتُكَ كَيْمَا أَسْتَرِيْحْ

* * *

وعَلَى بَابِكَ أُلْقِي جُعْبَتِيْ ... كَغَرِيْبٍ آبَ مِنْ وَادِي المِحَنْ
فِيْكَ كَفَّ اللهُ عَنِيْ غُرْبَتِي ... وَرَسَا رَحْلِيْ عَلَى أَرْضِ الوَطَنْ

تصوير ووصف دقيق لحالة وجدانية أثارت شجون الشاعر، فانتقى لها أعذب الكلمات، مبتدئاً بمناداة مسكن الحبيبة (ركني الحاني)، مع حذف ياء النداء على سبيل الاستعارة التصريحية، والتشبيه التمثيلي في قوله: (كغريب آب من وادي المحن). وبغض النظر عن هذا الأسلوب البياني أو ذاك، فمجرد انتقاء

المفردات المناسبة ورصفها في قالب تصويري، وصفي، دقيق، يثير عاطفة المتلقي وينقله إلى عالم الدهشة والترقب والتفاعل الوجداني الكلي مع النص، ذلك وحده كافٍ لنقل النص إلى عالم الابداع.

وبالرغم من محدودية الكناية المستثمرة في شعره وغلبة التشبيه والاستعارة والمفارقة المؤلمة، نراه أحياناً يحلق في آفاق شعرية عالية، تمتزج بها المفارقة مع كناية ممتدة، قادرة على البوح والتأثير(١٥):

وَطَـنِيْ أَنْتَ، وَلَكِـنِّي طَـرِيْدْ ... أَبَدِيُّ النَّـفْيِ فِي عَـالَمِ بُؤْسِيْ
فَإِذَا عُـدْتُ فَلِلنَّجْـوَى أَعُوْدْ ... ثُمَّ أَمْـضِـيْ بَعْـدَمَا أُفْـرِغُ كَأْسِيْ

تظافرت في تركيب صورة البيتين الشعرية تقنيتا (المفارقة والكناية)؛ هي وطنه ولكنه طريد، مفارقة مؤلمة! الوطن -والمقصود هنا الحبيبة- يجب أن تكون بؤرة استقراره وأمانه، لكنه طريد، غريب، يحاول العودة للنجوى وسرعان ما يمضي بعد (إفراغ كأسه). وإفراغ الكأس هنا كناية عن إطلاق خزين مشاعره ومكبوت عواطفه في نهاية مطافه من عودته، صورة شعرية فاعلة، ختم بها العودة، ليمضي بهدوء، تاركاً خلفه أطلال الحبيبة، الطرف الصامت في حواره الوجداني المتدفق.

في حين تسجل قصيدة (الأطلال) التي نشرت في ديوانه الثاني (الطائر الجريح) مرحلة متقدمة من العمر، مرحلة أكثر واقعية، فيها الكثير من ملابسات الواقع، حيث تبدو الحبيبة أقل براءة، كما أن فيها تصورات فلسفية ومواقف معينة من الحب والحياة، واقتراب هنا وهناك من الجسد، يقول(١٦):

يَا فُـؤَادِيْ رَحِـمَ اللهُ الهَوَى ... كَـانَ صَرْحاً مِنْ خَـيَالٍ فَهَوَى
اسْقِـنِيْ وَاشْـرَبْ عَـلَى أَطْلالِه ... وَارْوِ عَـنِّيْ طَـالَمَا الدَّمْعُ رَوَى
كَيْفَ ذَاكَ الحُبُّ أَمْسَـى خَبَراً ... وَحَـدِيْثاً مِنْ أَحَادِيْثِ الجَوَى؟!

صرح من خيال، والخيال هنا لا يعني ما يرادف الوهم، إنما هو صرح أعمق وأشد تأثيراً؛ لأنه مرتبط بحياته وسر وجوده، إنه يشبه الخيال في روعته وجماله وسرعة تشكله، ولكن هذا الهوى سرعان ما تداعى وانهار، مخلفاً إحساساً هائلاً بالفراغ والخيبة الكبرى. كان صرحاً على سبيل التشبيه البليغ، قويًا، ثابتاً، يشبه الحلم في روعته وسرعان تبدده وتلاشيه، «فالشاعر يشبه حسيًا (صرحاً) بمجرد (خيال)، مستثمراً حرف الجر (من) الذي أذاب الحدود بين الحسي والمجرد، وعمل على

وجود علاقة تبادلية بين المشبه والمشبه به، توحي بضياع حب هذا المحب»[١٧].

وما عمّق هذه الصورة استثماره لأسلوب المفارقة، فما كان حلماً يسقط، وما كان جميلاً ينهار، وبينهما تتمزق نفسه أسى وألماً. ويبدو جليًّا في تلك الأبيات التضاد القائم بين زمنين (الماضي بكل أشواقه وحبه، وزمن اللُّقيا والوصال، والحاضر زمن الخيبة والانكسار والنهاية القاسية لتجربته العاطفية).

ويقول[١٨]:

وَاثِقُ الخُـطْوَةِ يَمْـشِي مَلَكاً ... ظَـالِمُ الحُسْنِ شَهِيُّ الكِبْرِيَاءْ
عَبِقُ السِّـحْرِ كَأَنْفَاسِ الرُّبَى ... سَاهِمُ الطَّرْفِ كَأَحْلامِ المَسَاءْ

البيت الأول كان زاخراً بالتشبيه البليغ: (واثق الخطوة، يمشي ملكاً، ظالم الحسن، شهي الكبرياء)، أما الشطر الثاني فاعتمد التشبيه المجمل: (عبق السحر كأنفاس الربى) و (ساهم الطرف كأحلام المساء).

وهو في البيتين يضفي الملامح الملائكية لحبيبته؛ فهي عنده ذلك الكائن الأثيري، المسربل بأطياف ملائكية. ويستمر[١٩]:

أَعْـطِنِي حُـرِّيَّتِي، أَطْلِقْ يَدَيّْ ... إِنَّنِي أَعْطَيْتُ مَا اسْتَبْقَيْتُ شَيّْ
آهِ مِـنْ قَيْدِكَ أَدْمَى مِعْصَمِيْ ... لِـمَ أُبْقِـيهِ وَمَـا أَبْقَـى عَلَيّْ؟!
مَا احْتِفَاظِي بِعُهُودٍ لَمْ تَصُنْهَا؟ ... وَإِلامَ الأَسْـرُ وَالدُّنْيَـا لَدَيَّ؟!

السؤال هنا: أكان ناجي جادًّا في طلب الحرية والتخلص من هذا الحب العميق؟!. ونحن نلتمس في كل أجواء القصيدة الطابع المازوكي، أي: التلذذ بتعذيب النفس والاستمتاع بذلك التعذيب؟!، بالتأكيد سيكون الجواب: النفي.

إذن كانت شكوى وعتب من محب، فهو يطلب مالا يتمناه؛ بدليل البيتين الثاني والثالث، حيث شبه الحب بالقيد وحذف المشبه به (القيد) على سبيل الاستعارة التصريحية، ويتساءل عن سبب تمسكه بذلك القيد الذي أدمى معصمه، ويحتفظ بعهود لم تصن من قبل الطرف الآخر، ويختار الأسر، مضحياً بدنياه الواسعة وما تحفل به من مباهج، على سبيل المفارقة الجارحة وبنية التضاد القائمة بين خياري (القيد والحرية).

وتلج صورة الطفل كثيراً في صوره التشبيهية، براءة وعفوية وزمناً حلواً لا يتكرر[٢٠]:

كُنْتَ تَدْعُوْنِيَ طِفْلاً كُلَّمَا ثَارَ حُبِّيْ وَتَنَدَّتْ مُقَلِي
وَلَكَ الحَقُّ لَقَدْ عَاشَ الهَوَى فِيَّ طِفْلاً وَنَمَا لَمْ يَعْقِلِ
وَرَأَى الطَّعْنَةَ إِذْ صَوَّبْتَهَا فَمَشَتْ مَجْنُونَةً لِلمَقْتَلِ
رَمَتِ الطِّفْلَ وَأَدْمَتْ قَلْبَهُ وَأَصَابَتْ كِبْرِيَاءَ الرَّجُلِ

وفي نفس السياق يقول[٢١]:

وَضَحِكْنَا ضِحْكَ طِفْلَيْنِ مَعاً وَعَدَوْنَا فَسَبَقْنَا ظِلَّنَا
وَإِذَا الدُّنْيَا كَمَا نَعْرِفُهَا وَإِذَا الأَحْبَابُ كُلٌّ فِي طَرِيْقِ

يستثمر المفعول المطلق مضافاً (ضحك طفلين) عبر أسلوب التشبيه البليغ. والمقصود هنا الضحك الطفولي البريء، النقي، ويردفه بالفعلين (عدونا فسبقنا ظلنا) ليؤكد ملامح الطفولة واستمتاعها العفوي البريء بالجري والضحك ، ثم ينقلنا في البيت الثاني إلى ما هو غير متوقع، إلى صورة حزينة، مؤلمة، وعبر مفارقة موجعة، مستخدماً التشبيه التمثيلي (وإذا الدنيا كما نعرفها). (كما نعرفها) جملة اختزلت الكثير من صور التقلب والمعاناة ، ثم الفراق النهائي في الشطر الأخير. ويستمر[٢٢]:

أَيُّهَا الشَّاعِرُ تَغْفُو تَذْكُرُ العَهْدَ وَتَصْحُو
وَإِذَا مَا الْتَأَمَ جُرْحٌ جَدَّ بِالتَّذْكَارِ جُرْحُ
فَتَعَلَّمْ كَيْفَ تَنْسَى وَتَعَلَّمْ كَيْفَ تَمْحُو
أَوَ كُلُّ الحُبِّ فِي رَأْ (م) يِكَ غُفْرَانٌ وَصَفْحُ

عتب مرير على النفس، الذكريات مليئة بالجراح، كلما التأمَ جرح انفتح الآخر، وتبلغ مرارة النفس ذروتها؛ لأنها لا تعرف غير الصفح والغفران، مفارقة، موجعة، قائمة على التصادم بين إرادتين في ذاته: إرادة عقلية، منطقية، تلتمس من النفس النسيان ومحو الذكريات المؤلمة، وإرادة عاطفته التي تبدو هي الكفة القوية الغالبة، هي كفة الصفح والغفران.

ويقول[٢٣]:

يَا حَبِيْبِي كُـلُّ شَـيْءٍ بِقَضَاء   مَـا بِأَيْدِيْنَـا خُـلِقْنَا تُعَسَاء

رُبَّمَـا تَجْـمَعُـنَا أَقْـدَارُنَا   ذَاتَ يَــوْمٍ بَعْـدَمَا عَزَّ اللِّقَاء

فَإِذَا أَنْكَـرَ خِـلٌّ خِـلَّهُ   وَتَلاقَـيْنَا لِقَـاءَ الغُـرَبَاء

وَمَضَـى كُـلٌّ إِلَى غَـايَتِه   لا تَقُلْ: شِئْنَا، وَقُلْ لِي: الحَظُّ شَاء

تضاد بين إرادة الإنسان وإرادة الأقدار، وصولا إلى تلاقي الحبيبين كالغرباء، فالألفة تستحيل إلى إنكار والمحبة إلى تجاهل فاجع، معمقاً الموقف في قوله: (لقاء الغرباء). المصدر المضاف إلى الغرباء عبر مفارقة موجعة؛ فأصداء تجربة الحب، تنبض في قلبه وإن انتهت عند الطرف الآخر.

وبشكل عام، نستطيع أن نخلص من هذه الرحلة في أجواء القصيدتين بما يلي:

تقوم قصيدة (العودة) على بنية التضاد بين الماضي والحاضر، كما تقوم قصيدة (الأطلال) على بنية التضاد نفسها بين الماضي والحاضر، لكنه ماض ليس ببعيد كما هو في (العودة)، إنما هو ماض أشبه بحاضر.

تنتهي قصيدة (العودة) بالاستسلام لمشيئة القدر والخضوع للمصير الفاجع لحركة الأشياء، كما تنتهي قصيدة (الأطلال) بالاستسلام أيضاً، حيث تهدأ ثورته ويبدأ بتقديم العزاء لنفسه في أنه ليس الوحيد الذي تعرض للعقوق، بل مثله الكثير.

كانت قصيدة (العودة) أكثر ترابطاً وانسجاماً في مقاطعها، وإن كان يهيمن عليها الصوت الواحد الذي هو صوت الشاعر نفسه، في حين كانت قصيدة (الأطلال) أكثر درامية؛ لاحتوائها على أصوات أخرى غير صوت الشاعر: (صوت الريح، والظلام، والشياطين)، وتبدو أقل تماسكاً؛ حيث يمكننا حذف بعض أبياتها أو مقاطعها.

لغة قصيدة (العودة) هادئة، وذات بعد تصويري، وإيقاعها حزين، في حين كانت لغة قصيدة (الأطلال) أكثر توتراً، ومقاطعها حافلة بعالم تصويري موّار بالرؤى، وإيقاعها يتراوح بين الشدة والهدوء.

القصيدتان استثمرتا البناء المقطعي؛ حيث إن قصيدة (العودة) استفادت من

نظام التنويع في كل بيتين، في حين قامت قصيدة (الأطلال) على نظام التنويع، كل أربعة أبيات؛ مما أكسب القصيدتين تفاعلاً مع تجربة كل منهما.

التقنيات الأسلوبية المسيطرة على بناء القصيدتين هي بنية المشابهة (التشبيه والاستعارة)، وبنية المفارقة والتضاد.

الحواشي:

(١)ينظر: سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ط١ (عَمَّان: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٤م)، ص١٩٥.

(٢) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر (جدة: مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م)، ص٧٥.

(٣) رولان بارت: النقد والحقيقة ، ترجمة منذر عياشي (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤م)، ص٦١.

(٤) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦م)، ص٩.

(٥) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط١ (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م)، ص٢٠.

(٦) إبراهيم ناجي: ديوان إبراهيم ناجي (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦م)، ص١٣.

(٧) شريف سعد الجيار: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، ط١ (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م) ، ص٣٢٤.

(٨) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٤.

(٩) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط٢ (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨١م)، ص٣٥٤.

(١٠) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٤.

(١١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٧٥.

× جماعة أبولو الشعرية: هي إحدى المدارس الأدبية الهامة في الأدب العربي الحديث ، مؤسسها هو الشاعر الكبير أحمد زكي أبو شادي، سميت بأبولو نسبة إلى (أبولو) آلهة الفنون والعلوم والأساطير في اليونان، ضمَّت الجماعة شعراء الوجدان في مصر والوطن العربي ومن روادها: إبراهيم ناجي، علي محمود طه، علي العناني، كامل كيلاني وغيرهم، أسست عام (١٩٣٢م- ١٩٣٦م).

(١٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣.

(١٣) السابق، ص١٥.

(١٤) السابق، الصفحة نفسها.

(١٥) السابق، الصفحة نفسها.

(١٦) السابق، ص١٣٢.

(١٧) شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية ، ص٢٩٢.

(١٨) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٤.

(١٩) السابق، ص١٣٧.

(٢٠) نفسه، ص ١٣٨.

(٢١) نفسه، ص١٣٤.

(٢٢) نفسه، ص١٣٩.

(٢٣) نفسه، ص١٤٠.

سيميائيَّة الخطاب السَّرديّ في رواية (لافاييت) لهند الزيادي

أ.د. أحمد الودرني - تونس

لافاييت[1] شامةٌ آسرة، تَزينُ خَدَّ الرّواية الصَّقيل، ومِشْكاةٌ تُضيءُ الحُروفَ فتتبدّى لنا نفوسٌ، أضنتْها إِحَنٌ ثِقَال ومِحَنٌ شِدَاد. وهي مع ذلك في تردُّدٍ بين الألم والأمل والتَّرح والفرح والرَّهبة والرَّغبة والموجود والمنشود؛ إيمانًا بقُربِ انبلاج الصُّبْح البهيِّ، مهما قسا القيد وأظلم الدّرب الحزين في وجه العابرين؛ بحثاً عن الحريّة والخلاص!

هذه الرِّوايةُ الحسناءُ، تُزيحُ النِّقابَ عن مشهدٍ سرديٍّ، صَمَّمَتْه الكاتبة بحِرفيَّةٍ عالية وبِرُوحِ مَنْ حَذقتْ فنَّ النَّسيج بالكلمات وبرعتْ في لعبة الخيْط، تُوقعُه على سواه في تشْبيك فريد للحكايات، يأخذ بعضُها برقاب بعض؛ فتغدو الرِّوايةُ ضَفيرةً من البرامجِ القصصيّة[2] تَطَّرِدُ في تباينٍ وتتباينُ في اطِّراد.

ويكتشف النَّاظِرُ بأناة، أنَّ تلك الضَّفيرة تشكّلتْ وفق حركتَيْن: حركة الحكاية الأمّ

وامتدّت زمَنيًّا على ما يقاربُ السَّنة، وهي ذات برامجَ قصصيّة متفاعلة دراميًّا على مستويين جدْوليّ (paradigmatique)[٣] ونسَقيّ (syntagmatique) [٤]، وحركة الحكاية الموازية. وهي ذات برنامج قصصيّ واحِد، ذي كثافةٍ دراميَّة عالية، مُخْتَزَلَة في ثلاثة أيّام.

*حركة الحكاية الأمّ:

١. الصّعيد الجدوليّ:

قصدت الكاتبة أن تعرض لحكايات الفتيات، كلٌّ منها على حدة: أمينة، فاطمة، وفاء، راضية، يُسْر؛ فأوهمتْ القارئَ بأنّ الأمر شبيهٌ بمجموعةٍ قصصيّة، لكنّها كانت في واقع الأمر تُمَهِّدُ لخُطَّتِها السَّرديَّة، من خلال تسليط الضّوء على مأساة كلّ فتاة، كمَنْ يهيئُ عناصرَ بيزلles éléments d'un puzzle ؛ استعدادًا للّعبة السَّرديّة الكبرى. إنَّ تلك المآسي التي عاشتْها الفتيات بمرارة وصلابة أحياناً، هي عبارةٌ عن مفرداتٍ سرديّة، مهيَّأة للانتظام في سلك حكاية مُرَكَّبة، ممّا سيأتي عليه الكلام.

ويعود سرُّ النّجاح في إقامة هذا المعمار السَّرديّ إلى أنّ كلَّ حكايةٍ تشكِّل برنامجًا قصصيًّا PN بالمعنى السّيميائيّ،كما أشرنا إلى ذلك آنفا:

• أمينة: **برنامجُها القصصي**، يقوم على الدّفاع عن أختيْها- بعد وفاة الأم وزواج الأب- بالعملِ خادمةً عند إحدى السيّدات من طبقة الأثرياء: «ستشترط عليه أن يُعيدَهما إلى المنزل وإلى المدرسة...ستتكفّل هي بكلّ شيء...ستجمع له المال ليحُجَّ إن لزم الأمر...المهم أن لا يمنعهما من التعليم، يجب أن تُكْمِل وردة وجميلة تعليمهما، لعلّهما تحظيان بفرصة خير من فرصتها»، وفي المُقابل نسيتْ نفسَها، فهي في انفصال عن موضوعها ذي القيمة OV [٥]، ويُمثِّله في الحكاية حمزة (ابن خالتها):«لن تراه قبل مدّة إذا ما سافرت اليوم...حتى المشاعر كثير على أمثالها».

• فاطمة: هي خرِّيجة رياضيات، عاطلة عن العمل، تَمثَّلَ برنامجُها القصصيّ في العزْمِ على الذّهاب إلى العاصمة عند صديقةٍ لها؛ بحثًا عن

عمل، عساها تشارك في إعالة ذويها وأخواتها الأربع، فتعوّض عائلتَها ما نالها من حرمان وفاقة، فوالدُها العامل الفلاحي اليوميّ، لم يكن في وقت مَا قادراً على شراء حذاءيْن دفعةً واحدة، كما اضطرّتْها الحاجة وهي طفلة لأن تضحّيَ بسريرها لمّا مرضتْ أختُها، لتفترش الأرض؛ حُبًّا وإيثارًا، وكان الجوع يَخِزُها، عندما كان والدها يعجز عن توفير وجبتيْن في اليوم، فلا تجد بُدًّا من أكل الخرّوب. بدا في حكايتها موضوعان، لهما قيمة OV وإن كانا بعيديْ المنال: حبيب منتظَر، يلفُّه الغياب والمجهول و«ينتعلُ الرّيح» على حَدّ عبارة (رامبو): «هل ستجد يوماً مَن يُضَحِّي مِنْ أجلها، أم أنّها مِن الّذين وُلِدوا ليُضَحُّوا ثمّ ليموتوا؟». وحالةٌ من اليُسْر المادّى، تنسجها بخيوط الحلم:«سمعتْ من صديقتها حديثاً عن دبي... مدينة الأحلام...مدينة الفُرَص...قالت لها: إنّهم يطلبون مدرِّسين...لا بأس من الحُلم...».

• **وفاء:** نشأ برنامجُها القصصيُّ على أنقاض زواجها الفاشل، عندما بدأتْ وهي الجميلة-بتأثيرٍ مِن (مدام ألفة)- الولوج إلى عالَم العلاقات بالرّجال الميْسوري الحال حتّى «جمعتْ من نشاطها مبلغًا ماليًّا محترماً، لكنّه غير كاف... لاَ بُدَّ لها مِن أن تتغلَّبَ على فقرها من أجل أن تكمِّل ما تبقّى من مستلزمات السّفر إلى مدينة الأحلام...إلى دبي». هكذا اتّضح طريقُ بحث وفاء عن موضوعيْن لهما قيمة OV في مسارها السّردي: جَمْعُ المال والحُلم بالسّفر إلى دبي؛ لفتْح (صالون ماكياج) هناك.

• **راضية:** حاصلة على الدكتوراه في البيولوجيا البحريّة، عاطلة عن العمل، تقطن بنهج الكويت في لافاييت، اضطُرّت للعمل سكرتيرة بفرعٍ لشركة اتّصالات أجنبيّة في تونس العاصمة «تستقبل المكالمات وتردّ على الاستفسارات وترتّب البريد وتتلقّى الإهانات ومحاولات التّحرّش بابتسامة صابرة وتجاهل مدْروس...». ويتمثّل برنامجُها القصصيّ، لا فقط في مساعدة والدها الشّيخ وأمّها المصابة بانهيار عصبيّ مزْمن، وإنّما في رغبتها في أنْ تُدْرك البعض من سنوات عمرها؛ لتعيشها قبل أفول نجْمِها. أمّا الموضوع ذو القيمةOV الّذي استبدَّ بها في مسارها السّرديّ، فهو التّواصل مع حبيبها الافتراضي (راشد) الّذي تعرّفتْ عليه عن

طريق الأنترنيت: «وستصل إلى العمل الّذي أصبحتْ تُحِبُّه وتتقبّلُه منذ أصبح هو طريقها الوحيد لتذكرة الطّائرة، طريقها الوحيد إلى راشد وتسافر إليه». وفي صُلب البرنامج القصصيّ لراضية، نشأ برنامج قصصيّ فرعيّ، تمثّله راوية التي تشتغل بصالون حلاقة وأخفتْ عن خطيبها عماد (ابن خالتها) الّذي دخل عالَم التّطرّف والإرهاب؛ فبات يضايقها حتى صار عبئًا عليها. وكان موضوعها ذو القيمةOV أن تجمع مالاً يمكّنها مِن متابعة دراستها في معهد خاصّ، وتحقّق حلمها بالجامعة.

• **يُسْر:** هي خرّيجة حقوق، عاشتْ تجربة زواج فاشلة دامت ١٤ سنة بدون أطفال، برنامجُها القصصيّ قام على رحلةٍ من الشمال الشرقيّ للبلاد حيث نشأتْ في خضرة حقول العنب والبرتقال «إلى المدينة الصّاخبة التي تشهد ميلاد أحلام كلّ الفتيات» يستحثّها «الأملُ في غدٍ أفضل». مواضيعُها الأثيرة ذات القيمة OV «الحرّية والسّفر والأحلام» و«الرّواية التي تلحّ عليها»...مشروعُ حياةٍ، تسعى إلى إقامته بالإرادة والحبّ.

تلك هي المفردات السّرديّة للرّواية: كلُّ مفردةٍ تنهض على مسارٍ سرديّ وتتعلّق بموضوعٍ ذي قيمة OV، يسعى إليه الفاعل القصصيّ، رغم العوائق والعراقيل؛ فيبدو العالَم الرّوائيّ في هذا المستوى الجدوليّ- وكأنّه «مُكَسَّرٌ إلى أجزاء/cassé en morceaux » «صُوَرُه مُنْفصلٌ بعْضُها عن بعض/d'images séparées» ولكنْ في صُلْبِ هذا الدَّوْخَة التي يولِّدُها تعدُّدُ الأجزاء السَّرديّة التي تبدو منفرطةً في ظاهرها، يكْمُنُ «حَنينٌ للْوَحْدَة/ une nostalgie de l'unité» يتجلّى على صعيد الكتابة، بإرادةِ توحيدٍ تَصْهَرُ في شبكة مُكَثَّفة عناصرَ واقعٍ مُجَزَّأ»[٦]. يُفْضي بنا هذا إلى الصَّعيد النّسقيّ للحكاية الأمّ في حركةٍ من الجزء إلى الكُلّ ومن الانفصال إلى الاتّصال ومن المفرد إلى الجمع.

٢. الصّعيد النَّسَقيّ:

تتصاهر على هذا الصّعيد البرامجُ القصصيّةُ كلُّها في تركيبٍ سرديٍّ مُوَحَّد، تظهر ملامحُه مع حكايةِ راضية، هذه الشخصيّة الجامعة بين الفتيات وقد فتحت

لهنّ باب الغرفة الوحيدة التي تؤويها فوق عمارة مهترئة بنهج الكويت في لافاييت: «اليوم ستأتي كلُّ البنات ليشاركْنها الإقامةَ في الغرفة الوحيدة التي تحتلّ سطحَ هذه العمارة المهترئة». ويمكن للقارئ أن يرصد ثلاثة ملامح رئيسيّة للمسار السّرديّ الجامع بين الفتيات: الفضاء المشترك-الإيزوتوبيا المشركة- المواجهة المشتركة.

• **الفَضَاء المشترك:** ويتشكَّل من الشُّخوص والمكان والزّمان:

• **الشّخوص:** نساء في مقتبَل العمر، نشأْنَ في مجتمعٍ ريفيٍّ ذكوريّ، أغلبُهنّ مثقّفاتٌ، خرِّيجاتُ جامعة، عاطلاتٌ عن العمل، وضعيّتُهنّ الفرديّة والاجتماعيّة مأزومة، ينهشها الألم والفقْر، استدْعتْ منهنّ السّفرَ إلى العاصمة؛ بحثًا عن حلٍّ وطموحًا إلى تحقيق التّوازن في مجتمعٍ هو الآخر في حاجةٍ ماسّة إلى التّوازن.

• **المكان:** الأصل (حيّ لافاييت) والفرع (نهج الكويت) وفرع الفرع (العمارة المهترئة) التي تقطن الفتيات (غرفةً) فوق سطحها وتقطن أمينة (شِقّةً في الطابق الثالث منها) مع العجوز التي تشتغل خادمةً عندها، ويقطن المحامي في السّرداب من العمارة نفسها.

إنّ هذا المكان بفروعه تتركّز عليه الأحداث الرّئيسيّة في الرّواية؛ لذلك يُعَدُّ مكانًا نواةً noyau يُنْحَتُ فيه المصير ويولَدُ فيه الحُبّ وتُصْنَعُ الأحداث، أمّا الأماكن التي تُعَدُّ بمثابة التّوسعة expansion للمكان الأصل فهي كثيرة ومتنوّعة، وظيفتُها تسْليطُ مزيدٍ من الضّوء على المسار السّرديّ للفتيات، نذكر منها -تمثيلاً لا حصْرًا- شِقّة الفرجاني وسطَ العاصمة، و(القهوة العالية) في (سيدي بوسعيد)، والمدرسة الخاصّة التي تدرّس فيها فاطمة، والفندق الّذي يقطنه أبوفادي في ضاحية (قمرت)، واليخْت في ميناء (سيدي بوسعيد)، وشارع بورقيبة، والمقاهي المنتشرة على ضفّتيْه، والمسرح البلدي، وسوق الملابس المستعملة في الحفصيّة، وحيّ النَّصْر وحيّ (قبادجي) في مدينة سوسة و«منزل مادام وفاء» الفخم...إلخ.

• **الزّمان**(٧): مهما تكن خصوصيّاتُ زمن الكتابة le temps de l'écriture فإنّه يظلُّ مشدودًا بعُرْوةٍ وثقى إلى زمن المغامرة le temps de l'aventure(٨)،

أي: الفترة التّاريخيّة التي كُتِبتْ فيها الرّواية؛ ولمّا كان المجال يضيق عن تفصيل القول في الزّمنيّة في رواية الحال، فإنّنا نكتفي بتسليط الضوء على مرحلة ما بعد الانتفاضة التي تَحَوَّلتْ - أو حُوِّلتْ- إلى ثورة يُؤَرَّخ لها بـ ١٤ يناير ٢٠١١، وزمنُ الثّورة يُعَدُّ بالنّسبة إلى شخصيّات الرّواية-نظريًّا على الأقلّ- عاملاً إيجابيًّا سَيُعينُهنّ على كسْر قيود الفقر والتمكّن من حقّ العمل والحياة بحرّية وكرامة في أجواء بريئة من الفساد والمحسوبيّة والجشع، فها هي فاطمة الكادحة تستذكر الأيّام الأولى للثّورة: «ثار حنقُها وهي تتذكّر ما فعله بهم البوليس لمّا كانوا يملؤون شارع بورقيبة هتافاً للحريّة...كانت معهم يوم حاصروا وزارة الدّاخليّة وصرخواdégage بملء حناجرهم...»ارحل» هذه كانت للدّكتاتوريّة... قلناها لغلاء المعيشة... قلناها للبطالة وقلناها للعصابات التي كانت تنهش عرق المواطن وتتقاسم معه رغيفه المغمس بالهمّ...»».

ولكنْ سرعان ما تمزّق الحلم على صخرة الواقع الكئيب فتضاعف الفساد والتهبت الأسعار فتعذّر العيش واضطُرَّ الفقراء-وقد اتسعت رقعة الفقر- لأن يَطْعَمُوا العُشب بسبب الجوع الكافر، ومنهم مَن باع نفسه لسماسرة الدّم وأمراء الظّلام الّذين أشاعوا القتْل والدّمار باسم الدّين، والدّين منهم براء. لوحةٌ مظلمة دامية، زادها سوادًا ودمًا جشَعُ تُجّار السّلطة والدّين وقد جاؤوا من وراء البحار؛ ليركبوا انتفاضة الكادحين وثورتهم على القهر، ويوزِّعوا صكوك الوطنيّة على من يَنال رضاهم ويتفانى في خدمة أغراضهم ما ظهر منها وما بطن، متاجرين بدم الشّهداء الّذين تزيد أعدادهم يوماً بعد يوم، فتجلّلتْ تونس الخضراء بالدّم القاني، وضاق الخناق على أبناء الوطن البعيدين عمّا يُحاك في الدّاخل والخارج ضدَّ بلدهم الأمين.

لقد نجحتْ صاحبة الرّواية في فضح مرحلة ما بعد الثّورة، فأماطتْ اللّثام عن إجهاض الحلم وانتشار الظّلاميّة وتنامي أعداء الحياة، ولنا في شخصيّة (عماد) خطيب (راوية) خير مثال على فئة من الشباب المخدوع والمستعْمَل آلةً لتخريب الوطن من الدّاخل باسم (ربيعٍ) سرعان ما استحال إلى (صقيعٍ) وظلمةٍ فَرْقَعَتْ كلَّ فجرٍ بهيٍّ.

• **الإيزوتوبيا المشتركة:** إيزوتوبيا[9] الحُبّ. ونريد بها- على وجه التَّسهيل- المعنى الجامع لمعانٍ فروع، تتشكَّلُ حوله في تجانُسٍ تامٍّ. لقد كان النّاقد الفرنسيّ ألبير تيبودي Albert Thibaudet (١٨٧٤-١٩٣٦): يقول: «الرّوايةُ هي حيث يكون الحُبّ»[10]. فالحُبُّ، وهو الغرض الرّوائيّ بامتياز، يُشكِّل عَصَبَ الحبْكة «le nerf de l'intrigue»[11]. وقد مثّلَ الحُبُّ في رواية الحال عمودَ البنية الدّلاليّة للحكايات جميعِها:

الشّخصيّة	أمينة	فاطمة	وفاء	راضية	راوية	يُسْر
الحبيب	حمزة	مجهول	مفقود	راشد- افتراضي	عِماد ابن خالتها	عبد النّاصر الجويني المحامي
الحالة	الفراق	الفراق	الطّلاق	البُعْد/الانفصال	تحوّله إلى إرهابيّ	العشق
الشّاهد	«لن تراه قبل مدّة إذا ما سافرتْ اليوم»	«هل تجدُ يومًا مَنْ يُضحّي مِنْ أجلها؟»	«زواج متسرّع أنجبا خلاله بنتاوولدا»	«أخيراً بعد كلّ ذلك البُعْد وذلك الشّوق الّذي تشعر به نحوه وهي تقلّب صُوَرَه التي نشرها على صفحته في فيسبوك.. ستصبح مادام راشد البلوشي..»	«لم يكن يشغلها سوى أمر ابن خالتها»	«انصرفت صاعدةً إلى السّطح وهي تسمع صخب الحياة يتدفق في عروقها..»

هو الحبّ يستوطن شخصيّة المرأة الفتاة أو الشّابّة وينغرس لديها في تربة طموحٍ، متوهّجٍ، خصيبٍ، ولكنّ منهنّ مَنْ عاشتْه صوتًا مكتومًا في الفؤاد الجريح، لم يتجاوز حَدَّ الحلم الذي أجهضته الفاقة كأمينة وفاطمة وقد صرفتْهما غوائل الدّهر وفقْر الأهل عن الاهتمام بما يعتمل في داخلهما من مشاعر وأهواء، ومنهنّ مَن تكشّفتْ لها التجربة عن حُبٍّ زائف كما هي حالُ وفاء وراوية، ومِنهنّ مَنْ تعلّقتْ بعاطفة افتراضيّة أو بحبٍّ (ألكتروني) مُغْرِق في الطّوباويّة كراضية التي سرعان ما تحطّم قلبُها على صخرة الواقع العنيد فعادت مستسلمةً لتتزوّج ابن عمّها في قريتها النّائية؛ أمّا أنضجُ تجربةٍ عاطفيّةٍ وأعمقُها فهي تجربةُ يُسْر وعبد النّاصر، إذ تجاوز الحبّ بينهما إطارَ الرّباط العاطفي/ الزّوجي إلى آفاق الحبّ الثّوري الوسيع فقد تعلّقتْ بفنّه منذ أن شنّفَ سمْعَها وسمْعَ صاحباتها

فأنصتْن جميعُهنّ؛ خشوعًا وتأثُّرًا: «...صوت العود يعزفُ أنغامًا عتيقةً متأنِّيَةً. حلاوة العزْف فرضتْ عليهنّ الصّمت والإنصات في شبه خشوعٍ، قطعه صوتُ يُسْر هامسًا: يستحقّ هذا العازف جائزة (نوبل) للتّفاؤل...كيف قدرَ على الإبداع وسط هذه الظروف الرّديئة التي تمرُّ بها البلاد؟». فيُسْر شعُرَتْ في أعماقها بأنّ هذا الصّوت ينتشلها من التّشاؤم والأحزان بعد تجربة زواج فاشلة، دامت أربع عشرة سنة، فكأنّ الحياة تنبعث فيها مِن جديد عبر الفنّ الجميل الّذي يخترق القلب بلا استئذان، ويَسْتَحْكِم الرّابط العاطفيّ أكثر عندما تدخلُ خطأً -وكان الدّرَجُ مظلمًا- إلى سكن المحامي في السّرداب وهي تُريد المخرج الرّئيس للعمارة: «... تكشّفتْ لها مكوِّنات المكان تدريجيًّا: كتبٌ موزَّعة على كلِّ قِطَعِ الأثاث الموجودة... صور جمال عبد الناصر و(تشي غيفارا) و(مانديلا)، وشكري بلعيد ومحمد البراهمي وفرحات حشّاد...علَم فلسطين...المطرقة والمنجل...». ففي بيت المحامي صُورٌ لرموز الثّورة في الوطن العربي والعالَم زادتْ يسر تعلُّقًا به وهي الثّوريّةُ العاشقة للحرّيّة. بذلك يغدو الحبُّ رمزًا للفنّ والثورة وبذلك أيضاً يشتدُّ شغفُها به، ليبلغ أقصاه في مشهد الشّبق والشّوق: «فاستجابتْ كلُّ خليّة في جسمها لذلك العناق الّذي انهمرَ مطرًا في عروقها الظّمْأى...ثمّ حدَثَ كلُّ شيءٍ آخر فجأة...». كما كانت يسر بالنسبة إلى عبد الناصر النّجمةَ التي بدّدتْ أحزانه وأشعلتْ أشواقه من تحت الرُّكام: «ثمّ طبعتْ قبلةً هناك، ألهبتْ جنونَه وأيقظتْ كلَّ أحاسيسه من تحت ركام الحزن والإحباط واليأس...». هكذا تصبحُ حكايةُ يسر عمادَ الرّواية كلِّها، وهي الشّخصيّة التي أوكلتْ إليها الكاتبة رواية كلّ ما جرى لها ولسائر الفتيات من مِحَن عبر مسارٍ سرديٍّ طويل.

• **المواجهة المشتركة:** وترتبط بأخطرِ منعطفٍ سرديٍّ في مسار الفتيات شهدَ هزيمةَ كلِّ برامجهنّ القصصيّة[١٢] القائمة على الحياة بحُرّية وكرامة، وشهِدَ في المُقابل انتصارًا -ولو مؤقّتًا- لبرامج قصصيّة مضادّة[١٣] جسّمها خاصّة الفرجاني الّذي يُتاجِرُ بالرّقيق الأبيض فيَصِلُ ضحاياه بطُلاّب اللذّة فيُغْدِقون عليه، وجسّمتها وفاء التي استحالتْ إلى صاحبةِ «جَسَدٍ لم يعدْ ملْكَها...بل ملك مؤقّت لمَنْ يدفع.»، ويندرج في القائمة أيضا «أبو فادي» وأمثاله

من رموز المال الفاسد. لقد بدأ سقوط الفتيات ببداية دعوة وفاء لهُنَّ إلى حفل عيد ميلادها يوم السبت، فكُنّ لا يدّخرْن زينةً؛ استعداداً للحفل، فرحًا بالموعد ماعدا أمينة التي كانت تفترسها المخاوف والكوابيس: «بعيداً عن نهج الكويت، كانت وفاء تضع اللّمسة الأخيرة على خطّتها، وتشدّ آخر خيوط شبكتها؛ استعداداً لاستقبال ضيفاتها... جهّزتْ الكؤوس كما ينبغي لها أن تفعل... تَوْقيتُ الهرب مهمّ جدًّا». هكذا نسجتْ وفاء خيوط الحيلة؛ فانخدعت الفتيات وغَرقْن في سُكْرٍ عميق، وبذلك نجحتْ في مخطّطها إلى أن أظلم المكان فجأةً وهجم عليهنّ أكثرُ من رجلٍ كلٌّ يطلب فريستَه: هجم الفرجاني على أمينة وعنّفها إلى أن نال وطره منها: «وأحسّتْ بألم شديد يمزِّق أسفل بطنها وضاع كنزُها الذي تحرسه بحياتها كما علّمتْها أمُّها إلى الأبد». لكنّها بغريزة الثّأر ممّن اغتال أنوثتها وحياتها وشرفها غرستْ أسنانها في رقبته إلى أن قتلتْه مثل اللّبؤة المسعورة وهي تصبّ عليه وعلى كلّ منْ كان سببًا في مأساتها جامَ غضبٍ جارفٍ كالبركان الّذي لا يُبْقي ولا يَذَر. أمّا يُسْر فقد قاومت هي الأخرى بضراوة إلى أن تمكّنت من المِبْرد ذي النَّصْل الطّويل الّذي غرستْه في نخاع غاصبها فخرَّ صريعًا. ومثلما «لفّت الظلمةُ كلَّ شيءٍ»لفَّتْ ما حدث لراضية وفاطمة على وجه التّفصيل، وإنْ اشتركتْ جميعُ الفتيات في المأساة والمواجهة والمصير ولكنّ صوت العود الّذي اخترق صخبَ الجريمة ظلَّ رمزًا ناصعًا للتّفاؤل وانتصارًا للحياة على الذّئاب الآدميّة التي تنهش الأبرياء في مجتمع لا وزْن فيه إلا للمتآمرين على البلاد والعباد.

* حركة الحكاية الموازِية:

وتنهض على برنامج قصصيّ واحِد ذي كثافة دراميَّة عالية مُخْتَزَلَة في ثلاثة أيّام. وقد جاءت هذه الحكاية فنِّيًّا بمثابة (الدّيكور) السَّرديّ الّذي يُزَيِّن أفقيًّا نسيج الحكاية الأمّ على طريقة ما يُصطلح عليه اليوم، في عالَم الفنون الجميلة، بالسَّجّاد السَّرديّ le tapis narratif في لغة تشكيليّة خالصة un langage plastique raffiné توخّتْها صاحبةُ الرّواية في إطار تشْبيك البرنامج القصصي لبطل الحكاية الموازية بالبرامج القصصيّة التي تقوم عليها الحكاية الأمّ. وبالرّغم من تعدُّد المسارات السّرديّة في تلك البرامج اطِّرادًا وتبايُنًا، فإنَّ الحكاية الموازية

تبدو مُعارِضَةً لمُعْظمِها على صعيدٍ ضمنيٍّ مِنْ خلال إجهاض ما تتوق إليه الفتيات من تجْسيم لشعارات (الثّورة) على أرض الواقع مِن عملٍ وكرامة وحرّية وتكافؤٍ للفُرص–ممّا يتعارض وطموحات عصابات التّهريب وفئة المتحيِّلين في كلّ مجتمعٍ يسعى إلى أن يبرأ من الأسْقام– كما تبدو مُعَارِضَةً على صعيدٍ صريح للبرنامج الثّوري لعبد النّاصر المحامي، فنتج عن تلك المعارضة المزدوجة إجهاضٌ للثّورة التي سرعان ما استحالَ ربيعُها المزعوم إلى صقيعٍ قاتِل، وإخراسٌ لكلِّ صوتٍ ثوريٍّ حُرّ يحاربُ الفساد ما ظهر منه وما بطن:

- الرَّبيع الكاذِب: لطالما عبّرتْ شخصيّاتٌ في الرّواية عن مرارة الخيْبة مِن (ثورةٍ) امتطاها سماسرةُ السّياسة والمال المشبوه – ومَنْ يقف وراءهم في الخارج – فانعكستْ خرابًا على البلاد والعباد: «لم تكن يُسْر تعتقد أنّها ثورةٌ من الأساس، لذلك لم تستعمل المصطلح كثيراً وتتركه لعامّة النّاس الّذين يريدون أن يشعروا أنّهم كانوا شاهدين على حدثٍ جَلَل، وأنّهم أنجزوا شيئًا يُذكَر. نفس هذه الوجوه الّتي انتفضتْ على ظلم بنعلي وأصهاره هي نفسها الّتي تَصْغُرُ الآن للُقْمَة عيشها وتأخذ مكانها في طوابير العبيد الّذين ينفّذون ما يؤمَرون؛ خوفاً على مرتّباتهم كلَّ آخرِ شَهْر... العبوديّة لا تعدم الحجّةَ أبداً لتعود من حيث اعتقدنا أننا طردناها، إذ لا يكاد أحد يتكلّم على غلاء المعيشة أو التّسيّب الأمني أو ظهور (بارونات) جديدة للمال الملتحي أو تجارة السّلاح والمخدّرات والمهرّبين وغيرهم. كانت هذه الانتفاضات تُخْرِجُ أحسنَ ما فينا، ولكنّها تُعَرِّي أسوأ ما فينا أيضا». وينضاف إلى خراب الجيوب خرابُ العقول وسوادُ النّفوس، فها هي فاطمة وهي في طريقها إلى عملها تشردُ ببصرها في تجمّع أمام المسرح البلدي: «سمعتْ صراخًا وأصواتاً تتعالى ولم تفهم شيئاً، لكنّها لاحظتْ كثيراً من السّواد في الملابس والرّايات المرفوعة...واللّحى السّوداء المتدلّية فوق الصّدور...ضاق صدرُها وأحسّتْ بغربة كبيرة...لم تكن هذه تونس الّتي تعرفها...لم يكن هذا المشهدُ يحدثُ في شوارعها منذ ثلاث سنوات خلَتْ تقريباً ولا تلك كانت الشّعارات التي سمعتْها في المسيرات العديدة التي شاركتْ فيها لمّا كانت طالبة...». فماذا عساه يكون مصير مجتمعٍ تاق إلى الأفضل فسقط في الأسوإ: فلاَ الرّبيعُ أزْهَرَ ولاَ الرّخاءُ تهيَّأ ولاَ الحقوقُ

حُفِظَتْ ولاَ العقول سلِمَتْ!!

- إخْراسُ الصّوتِ الحقيقيّ للثّورة: ونُدِبَ لهذا الغرض مأجورٌ جنسيّتُه تونسيّة اسمُه رافع السّاحلي استعملتْه مافيا التّهريب والتهرُّب الضّريبيّ لاغتيال المحامي عبد الناصر الجويني: «وضع روحَه على كفّه منذ أن اختار أن يتصدّى لمافيا التهريب، كرّسَ جهدَه لفضحهم ولم يهتمّ كثيراً بتهديداتهم لحياته، لم يكن يرى أنّها أثمن من حياة مَن راحوا». هو إصرارُ مَنْ تشرَّب قِيَمَ الثّورة حتى استحال عصيًّا على الإذعان والتّسليم؛ دفاعًا عن الوطن ومقدَّراته، وإنْ كانت حياتُه ثمنًا لذلك. وتتضادُّ مع صورة هذا الثّائر الفنّان الغيور على أرضه الّذي يحمل روحَه فوق كفّه حُبًّا للوطن صورةُ المأجور رافع السّاحلي الجشِع الخائن الّذي لاَ يراعي إلًّا ولاَ ذمّةً من أجل المال، فلا يتورّع عن اغتيال الخيّرين من أبناء وطنه؛ خدمةً لأجندات خارجيّة، يتآمر أصحابُها على وطنه.

وتسخِّر الكاتبة في صناعة الحكاية الموازية الخصائص الفنّيّة لما يُسَمَّى رواية الجريمةle roman du crime؛ لذلك تمطّطتْ الأحداث واتّسع التّشويق ولم يقع كشْف صورة المجرم إلا على مراحل، رغم الوقت الوجيز الّذي لا يتعدّى ثلاثة أيّام؛ لذلك نجحتْ صاحبةُ الرّواية في بناء شخصيّة القاتل بناءً دراميًّا عاليًا؛ ممّا جعَل القارئَ يتساءل: مَن هذا الشخص الّذي ترك زوجه وابنته ونزل في تونس العاصمة، يعاين مسرحَ أحداثٍ ستجري؟ وما تلك الأحداث؟ ولِمَاذا يقع فريسةً لصراعٍ داخليّ، يجعله غير قادرٍ على الخلود إلى النّوم؟.

تقاطعت الحكاية الموازية مع الحكاية الأمّ؛ فنتج عن ذلك مُركّبٌ أجناسيٌّ فريد بين الرّواية التّحليليّةle roman d'analyse ورواية الجريمةle roman du crime اللّصيقة بالجنس البوليسي.

لقد أفضى هذا المزج بين اللّونيْن إلى رواية (لافاييت)، الفريدة في جنسها المركَّب، العميقة في دلالاتها التي ارتكزتْ على فضْح المتآمرين على الثورة الحقيقيّة، الثورة على الفقر والجوع والخصاصة والتّفاوت الاجتماعي المقيت والمحسوبيّة والتّهريب وعلى كلّ أشكال التآمر على قوت العباد وخَيْر البلاد. وهي الثّورة التي دفع حياتَه ثمنًا لها عبد الناصر المحامي الذي اختزلتْ صورتُه كلّ

الشّرفاء ممّن ناموا نوْمةَ الشّهداء تحت تراب الوطن الأمين أو ممّن يواصلون فضْحَ سماسرة السّياسة والمال وكأنّ لسانَ حالهم يردّدُ في وجوههم الباغية: «لكم ربيعُكم ولنا ربيعُنا».

الحواشي:

(١) Lafayette حيّ في قلب تونس العاصمة يحتلّ الجزء الواقع شمال شارع بورقيبة، ومن بين المباني المميّزة لهذا الحيّ كنيسة تونس الكبرى ودار الإذاعة والتلفزة وحديقة الحبيب ثامر التي وقعت تهيئتُها مكانَ مقبرة اليهود القديمة. واسم لافايات يعود إلى الأديبة الفرنسيّة مادام دي لافايات Madame de La Fayette المولودة بباريس في ١٦مارس ١٦٣٤ والمتوفّاة في ٢٥ ماي ١٦٩٣. وهي صاحبةُ أوّل رواية تاريخيّة/تحليليّة فرنسيّة عنوانها "أميرةُ كلاف" La Princesse de Clèves (نسبةً إلى المدينة الألمانيّة Clèves) الصّادرة في مارس ١٦٧٨. وكثيرا ما اعتُبِرتْ هذه الرّواية هي الرّواية المعاصرة الأولى.

(٢) مصطلح برنامج قصصيّ PN وضعه غريماس وعرّفه في (معجم السّيميائيّة) بما يلي: "البرنامج القصصيّ (ويُختصَر بـ PN) هو مُركّبٌ أوّليٌّ في التّركيب السّرديّ السّطحيّ، مُكَوَّنٌ مِنْ ملفوظِ فِعْلٍ يُحَدِّدُ ملفوظَ حالٍ. ويمكن تمثيلُه بالشّكليْن التّاليَيْن:

برنامج قصصيّ= وظيفة [فاعل الفعْل ← (فاعل الحال n موضوع له قيمة)].

برنامج قصصيّ= وظيفة [فاعل الفعْل ← (فاعل الحال u موضوع له قيمة)]". راجع:

Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès : Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Ed. Hachette, 1993 p.297

وراجع أيضاً حول (البرامج القصصيّة في السّرد النّموذجي): جون ميشيل آدم: السّرد، ط١، ترجمة أحمد الودرني (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، يناير ٢٠١٥م)، ص١٠٠ وما بعدها.

(3) Algirdas Julien Grimas et Joseph Courtès : Sémiotique p.266.

(4) Ibid p. 376.

(5) L'objet de valeur.

(6) Michel Raimond: Le roman. Ed. Armand Colin/HER, Paris 2000 p. 78: «Tout en étant soumis à l'optique du narrateur, le monde proustien est divisé en côtés, cassés en morceaux, constitué d'images séparées. Au fond de ce vertige de la multiplicité, il ya une nostalgie de l'unité qui se manifeste au niveau de l'écriture, par une volonté d'unification qui réunit en un réseau serré les éléments d'un réel dispers».

(٧) راجع عن الزمان والزّمن والزّمنيّة: أحمد الودرني: الأدب التونسي الحديث وسؤال الجماليّة (تونس: ابن زيدون للنشر، ٢٠٠٧م)، ص٤٠ وما بعدها، تحت عنوان "الزّمن المقيس والزّمن المعيش في القصّة التّونسيّة القصيرة من خلال أنموذج".

(٨) نفسه، ص٤١.

(9) Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès : Sémiotique p.197:

"استعار أ.ج.ڤريماس(A. J. Greimas) من مجال الفيزياء والكيمياء مصطلح إيزوتوبيا ونقلَه إلى التّحليل الدّلالي مانحًا إيّاه دلالةً مخصوصةً، بالنّظر إلى حقل تطبيقه الجديد. إنّ مفهوم الإيزوتوبيا ذا الطّابع العَمَليّ حَدَّدَ في البدْء، على امتداد السّلسلة النّسَقيَّة، تَكْريريَّةَ× المَصَانف× التي تضمن للخطاب-الملفوظ تَجَانُسَه.»

(10) Michel Raimond: Le roman p.90.

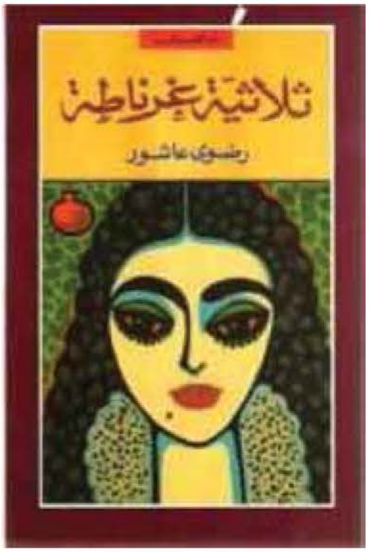
(11) Ibid.

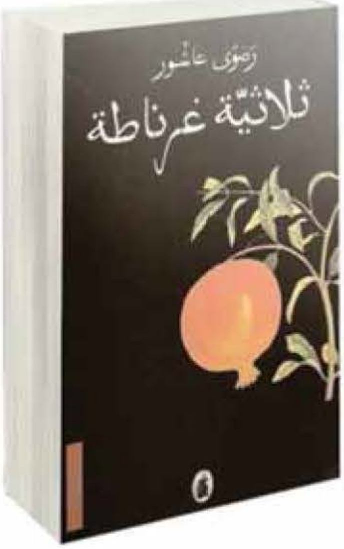
(١٢) جون ميشيل آدم: السّرد، ص١٠٤.

(١٣) نفسه.

أدبية الحكي: تأنيث التاريخي
قراءة في رواية (ثلاثية غرناطة) لـرضوى عاشور

د. اليامين بن تومي - الجزائر





مقدمة البوح:

هل يجوز لنا أن نتحدث عن أشكال التنظير لنسوية عربية من خلال فعل الكتابة، الرواية خصوصاً؟ أي أن نضع هذه التجربة على خط التاريخ، باعتبارها فعلاً انتقل من مجرد الصوت إلى التَّسريد ،إن (نون التأنيث) تحمل وضعاً (أنطولوجيًّا) خاصًّا للخطاب، من حالة الصوت المبحوح إلى حالة الكتابة المتبرجة، أي: أن الكتابة النِّسوية تُصبح مكشوفة للعراء؛ لأن الذَّات الكاتبة تَبرزُ

من خلال لعبة الضَّمير، ومجموعة الخصائص الفيزيولوجية التي تكشف طبيعة الذات، أي: أننا نكون ضمن وضع اعتباري للكتابة عينها؛ مما يجعل هوية الأنثى واضحة، فهي نَصْنَصَةٌ، تجعلُ الخطاب فعلاً متعدِّداً، يكشف عن أنساقه المضمرة و إيديولوجيته الخاصة، إنه خطاب يريد الإقامة هنا في الإشكالي الخاص بوضع الأنثى المعرفي و التاريخي.

لعلنا بهذا الوضوح، نتجاوز إشكالية ثقافة الرَّدم والوأد التي ورثناها؛ لتعزيز مُمكنات الخطاب بنصنصته والكَفِّ عن إحالته إلى الهامش، فالكتابة تتجاوز معضلة الإقصاء والمصادرة المحمولة في أنظمة العقاب الذُّكوري، والمخبوءة في هيمنة التَّلفيظ التاريخية إلى بعث (كليوس/ربة التاريخ) باعتبارها فعلاً تدويناً لذات وهوية الأنثى في الخطاب، أي: ما تتخذه الأنثى تمثيلاً لهويتها.

يشبه السرد الأنثوي الضفائر المحبولة والمنفُوثة في شكل عنقودي، مزدحم بالشخصيات والأحداث، حتى ليختلط علينا التفريق بين ما هو تاريخي وموضوعي، وما هو تخييلي، لتعود بنا رواية (ثلاثية غرناطة)[1] إلى الإشكالية النظرية عن ما هية الرواية؟ وهل يمكنها أن تكون بديلاً عن التاريخ؟.

هذه الرواية الظاهرةroman phénomène جاءت لترسم العلاقة بين الأصل الوطن والغربة، وبعد عقود من الإقامة، تتحول العلامة/الوطن إلى مكان للغربة، هو نوع من الاستفراغ الداخلي لنفسية الراوية التي تبحث عن تطهير موضوعي لمُعضلة المنفى/الوطن، فالوطن مكان للإقامة، يرسم هوية جغرافية ضمن حدوده، ولكنه في الحكي يتحول إلى فضاء مُنفلت من العلامة/الهوية/ الحدود، يصبح في حالة بناء للهوية؛ لكون السرد هاهنا فعلاً غرائبيًّا، يقع على أرض مستحيلة، يبحث عن إعادة بعث أو ترميم للهشاشة المفهومية لمفهوم الهوية، إنه سرد متعلق بتأنيث إبستيمولوجي للحكاية، والأنثى تعني المخاض والولادة وإعادة إنتاج التاريخي داخل الزمن المتبقي، داخل المضاف إليه، أو التَّابع، الحكاية باعتبارها ما تخلف عن سلطة الحضور المركزي للتاريخي، لتتسلم الأنثى سلطان الجماعة للحكي؛ لانعدام الحدود القصوى لتلك المركزية. إنه نوع من التعويض في

عالمين مغايرين:

- من التاريخي إلى الحكاية، على اعتبار أن الأخيرة لا تتدخل إلا حين يفقد التاريخ مركزية الصوت/الحضور تتدخل لترميم الوجه.

- من الذكوري إلى الأنثوي، حين ينزاح الذكر عن مكانته نتيجة استلابه تاريخيًّا، تتدخل الأنثى لترميم واجهة فحلها؛ لأنها في عمقها مُنتج ذكوري.

أي: أن كلًّا من التاريخي والذُّكوري لا يكشفان عن نفسهما مباشرة إلا من خلال العلامة أو الأثر المفتوح، أي: إعادة القراءة والتأويل، ليبقى الرَّسم فقط من يدل على الوجود، يحاول أن يستنبت شرعية الموضوع، من خلال تحصيل العلامة الضائعة أو الفلوتة، وهذا ما عبر عنه الشاعر العربي القديم الذي حاول أن يستنبت عالماً حقيقاً داخل لغة مشبعة (بالسيمولاكر) و الشبحية أو الطيفية فقال:

لخــــولة أطـــــلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

تسحب خولة ويبقى وشمها يدل أو يَنُزُّ بتلك الجروح التي تصر على إقامتها (هنا)، لكن (هنا) ليس الحضور، إنَّما العلامة فقط، حيث لم يبق من الديار إلا تلك العلامات، إلا تلك الوُشوم التي ترسم حياةً أفلت، فتحاول الذَّاكرة ترميم الخراب وتأنيث المشهد من خلال الحكاية، فالتاريخ بحسب (أرسطو) يحاكي الكليات، بينما الحكاية موضوعها الجزئيات، التاريخ يحاول أن يفهم الحادثة كما وقعت والرواية تحاول أن تكتب منظورات أخرى للتاريخ، أن تنطق بما لم يقله التاريخ، أن ترمم النقص الموجود فيه، أن تتجاوز المركز إلى الحواشي.

لذلك فالرواية مُتفوِّقة على التاريخ؛ لأنها لا تهدف أن تكون علماً وليس لها ميزة في أن تؤول إلى ورقة تاريخية، فهي تحكي أو تُرمِّمُ الفجوات البيضاء التي أخفاها التاريخي، الرواية هي وحدها من تكشف المسكوت، حيث تتدخل الذات في نسج العلاقات المتشابكة، ومن وجهة تخييلية خالصة في رسم التراجيدي وفي إعادة بناء التاريخي، لا كما حدث، وإنما كما ينبغي أن يكون، مع أن التاريخ في التجربة العربية أصبحت تجربة جماهيرية[٢]، حيث أصبح المكبوت التاريخي هو الذي يهيمن على المواقف والسلوك، بل على شكل الكتابة، هنا فقط ينهار الواقعي

لصالح التاريخي، بل و يصبح الواقعي جزءًا من السلسلة التاريخية.

ليس من شأن الرواية أن تقول الحقيقة، بل إنها نوع من القول المغلط الذي يوهم الشبيه أو النقيض في تخريج الفلاسفة الإسلاميين، ويستعرض جملة من التعريفات المعجمية لفن الرواية، ويدرس التضارب القوي في تحديد الجنس الأدبي، يصل إلى نتيجة مفادها: «من الصعوبة بمكان إذن الإحاطة بالرواية؛ ولهذا الأمر ولعدة أسباب: فالرواية لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة، وأصولها غائمة ومثار للجدل، وموضوعها قد تطور مع الزمن ... (وعليه) الرواية مؤلف مكتوب نثراً، الرواية نوع أدبي دون شكل محدد سلفاً، الرواية لا تعرض للمحسوس، الرواية تخييل، الرواية حكاية، الرواية محكي»[٣] بتعريف وهنا تعيد رواية (ثلاثية غرناطة) رسم جملة من الإشكاليات النظرية وعلى رأسها :

- الفرق بين التخييل fiction و الواقع réel .
- الفرق بين النمط type و التجريب .expérimentation

ورواية في منحاها العام، تحاول أن تؤنث التاريخ من جهة متفاوتة الرؤية la vision السارد le narrateur ، الفضاء l'espace ، نحو خلق نوع من تحميم الفضاء العام la proximité de l'espace أو خلق مسافات للقرب مع فضاء (غرناطة) الذي هو فضاء داخلي، يخصنا كمسلمين، من خلال تلك الاسمية الدالة التي تحمل دلالة حافة ومرجعية وإشارية، (غرناطة) المدينة الإسلامية التي تدل على حضورنا هناك في فترة زمنية محددة، وتحيل كذلك على حالة السرقة التي تعرض لها هذا المكان، وكذلك على حالة (النوستالجيا) الكبيرة التي تُصاحب فعل الاستذكار. هذا نوع من السرد، يكشف عن مقدرة وكفاءة سردية غاية في التمكن، حيث يعيد إلينا السارد الوضعية السردية للراوي. من يتكلم داخل الرواية؟ وهذه قضية عويصة، شغلت النقاد كثيراً، وتسمى عادة بالتبئير Focalisation وهو: «مبحث من مباحث الصيغة والصوت وهو انتقاء للمعلومة السردية، أداته بؤرة واقعة في مكان ما، هي ضرب من المصفاة، لا

يسمح إلا بمرور المعلومة التي يخولها المقال»(٤).

إنني هنا لا أتحدث عن (محنة غرناطة) في التاريخ، وإن كان يمثل التضمين التاريخي إغراء سرديًّا مهمًّا داخل هذا الجهد السردي، ولكن قبل الخوض في دراسة الرواية، علينا وضع خطاطة منهجية، تكون بمثابة المُوَجِّه للبحث في النص، وقبل ذلك لا يمكنني أن أكرر هنا في دراستي تلك اللازمة المنهجية أو أن وضعية رواية (ثلاثية غرناطة) لا يمكن فصلها عن النسق الأعلى/النص المصدر Hypotexte، وهو نصُّ الراوي/السيرة الذاتية التي تتقاطع مع النص المحكي، وعليه فإن الراوي هو خارج المحكي، ولكنه يمثل تجربة الحكي l'expérience de récit ولكن من جهة سير ذاتية autobiographique ، وهنا يبني السارد الحكي، انطلاقاً من تجربة معيشة expérience vécu(٥) هذا ما يسميه (بول ريكور) السرد وتجربة الحياة، ومنه يحصل تنام للرغبة؛ العاطفة بين السارد باعتباره راوياً من الخلف من جهة الرؤية، أو باعتبار الرواي يروي بضمير الغائب، ويتحدث عن الشخصيات من وراء، ولكن يحركهم بوعي تام؛ لأن التجربة أو المعاناة واحدة بين الرواي باعتباره سارداً، وبين السارد وشخوصه. والسارد هنا مجرد ممثل un acteur(٦).

وهنا لزم فهم جملة من الإشكاليات السردية التي تتعرض لها رواية رضوى عاشور؛ «لأن التَّساقب بين تجربة الترحيل التاريخية للفلسطينيين في الحياة، تشابه حقيقة وضعية السارد المُرحل في النص المدروس؛ لذلك قررت من البداية أنني لن أدرس ما هو خارج نصي، وسأتجاوز فكرة موت المؤلف التي أدفعها من جهتين:

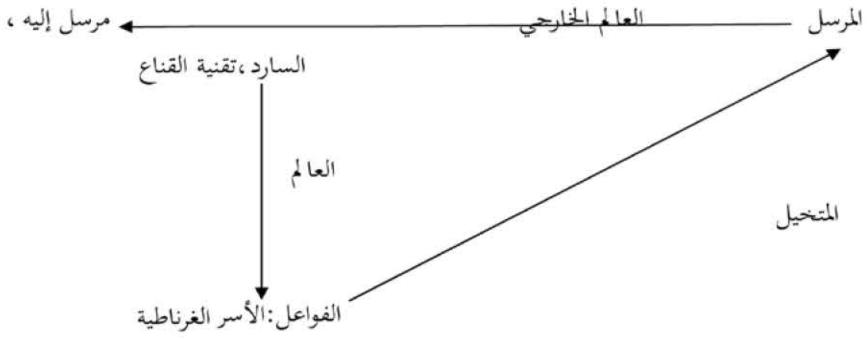
١- من جهة أنه لا يمكننا أن نعزل نص الأنثى عن سياقاته؛ لأنه متراكب ومعقد (إيديولوجيا) وجينيا، هذا التعقيد ينتج عن وضعية المرأة في سياق خارج نصي، وما النص إلا ساحة أُفرغت فيها تلك الحاجة القهرية والنفسية للمرأة، ثم إن عزل النص المؤنث le texte féministe قد يؤدي إلى نوع من الوأد الثقافي؛ لحاجة المرأة إلى التأسيس لوعيها بذاته حضوراً جسديًّا

هذا يبين عن نفسه، خصوصاً في السرد النِّسوي؛ نتيجة ارتباطه بفعل الحالة، أي: أن سرد الأنثى غالباً ما يرتبط بحاجة عنها، يجمع القائل ومقوله في إنتاجية متميزة للخطاب. ومن الخطأ الجسيم فصل الحال عن التلفظ؛ لأن الملفوظ سيفقد أهم سمة فيه وهي المناسبة.

وهذا النص (ثلاثية غرناطة)، يحكي ملفوظاً متراكباً من ثلاثة موتيفات:

- غرناطة/ فضاء للتأنيث.
- مريمة /اسم للأنثى.
- الرحيل/ذكر.

سوف يتحدد من خلال المحكي أو الفعل الإنجازي/الرواية، إنما تعكس محنة الذات المتلفظة/رضوى عاشور، فهناك عالمان: عالم براني (عائلة رضوي عاشور)، ومحنة فلسطين بشكل عام، يقابله عالم جواني (محنة غرناطة)، وتبدأ أحداث الثلاثية في العام الذي سقطت فيه غرناطة بإعلان المعاهدة التي تنازل بمقتضاها أبو عبد الله محمد الصغير) آخر ملوك غرناطة(عن ملكه لملكي قشتالة وأراجون. وبالتالي هناك تراسل بين الداخل والخارج:



إن العملية ليست بهذه الميانيكية، بل هي تتمفصل من الذات الكينونة لتصبح سارداً، والسارد ـ كما هو معروف في السنن الاصطلاحي ـ صناعة تخييلية. ولقد وضحت المعاجم دوره لذلك فـ «الرواي هو الواسطة بين العالم الممثل والقارئ وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي

بسرد الحكاية أساساً، ويهتدى إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم؟»[٩]، ويمثل القناع داخلاً؛ ليدفع حركة التسريد Narrativisation، يحمل السارد داخليًّا تسنيًّا ميتافيزيقيًّا، أو يحمل ذاتاً متعالية بالمفهوم (الكانطي)؛ لأنه عينُ المؤلف داخل الرواية، هذا ما يسمي في الدراسات المعاصرة بالتبئيرfocalisation . والرؤية السائدة هنا هي الرؤية من خلف، تطرح علينا تلك المشكلة المنهجية من يري؟ أو من يتكلم؟.

وهنا نكون في صميم فتح النقاش واسعاً ،تقودنا إليه الرواية: ما الحدود الفاصلة بين ما هو تاريخي وما هو أدبي؟ وهل يمكن أن يكون الشكل الروائي بديلاً عن التاريخي؟ وما هي الصيغ السردية التي احتكم إليها الراوي في التسريد؟ هذه المسائل التي نجد لها حضوراً قويًّا في رواية (ثلاثية غرناطة)، فالأصل هنا هي غرناطة، أما اللاحقة ثلاثية فتحيل إلى الحالات التكرارية أو إلى السيميات séméme [١٠] للوضعيات السردية المختلفة حيث ـ ومن خلال الثلاثية ـ نستشف أن هناك ثلاث وضعيات:

- وضعية التسريد: التمفصلات السردية.
- وضعية التمسرح.
- وضعية التركيب.

حيث نلاحظ في الجزء الأول من الثلاثية ومن خلال التزمين الغائب الذي يحيل على وضعية ما في الزمن لكنه تزمين ينطلق من هنا، من الحاضر؛ باعتباره نقطة التواصل هناك، حيث يشكل الحاضر بؤرة التسريد الذي ينطلق في اتجاه الوصف، وهو تسريد ابتدائي: «في ذلك اليوم رأى أبو جعفر امرأة عارية..». هذه التقنية، تجعل السارد يملك سلطة المنظور على شخوصه، لكنه يعطيهم حق التلافظ:

"ما اسمك يا ولد؟

...

-نعيم

- و أين أهلك يا نعيم ؟

- رحلوا أو ماتوا ...لا أدرى"[١١]

حيث تجري الرواية إلى تغطية مركزية عن الفتنة التي لحقت المورسكيون (سكان الأندلس) حينما غزاهم القشتاليون فرفضوا سلطانهم على المدن الأندلسية، وبداية الهجرات الكبيرة في حق العوائل الأندلسية في جزئين:

- هجرة داخلية بين المدن الأندلسية .

- هجرة كبري/ترحيل، خارج الأندلس.

فهذه الرواية تحاول ترتيب الحدث التاريخي ليس كما هو، وإنما من خلال إنطاق الشُّقوق البيضاء أو إعادة إحياء الفراغات التي لم يقلها التاريخ، وذلك عمل جوهري وعميق وصعب، حيث ركزت رضوى عاشور في بناء القصة من خلال تقنيتين:

- تقنية تأريخاوية، وهي التي أبقى فيها السارد على شخصيات مطلعة من الداخل على التاريخ، من خلال الأصوات les voix المختلفة، المعبرة عن سلطة رسمية وسلطة المجتمع لأصواته المتناظرة.

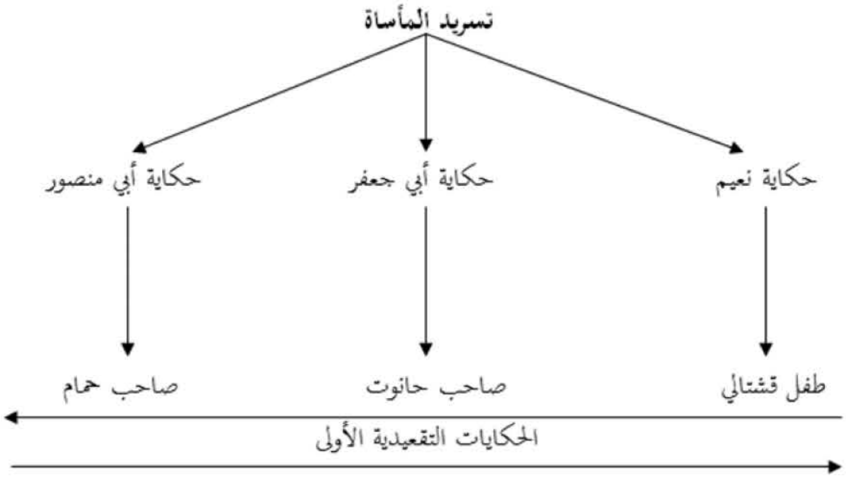
- تقنية أمومية طافحة، تعبر عن مركزية أنثوية في الانتقاء الحكواتي للسارد/ الأنثى، من خلال إقحام مكثف لعنصري (الطفولة)، والنسوية في صورها المتراكبة: الأم، الأخت، الجدة.. هذه التقنية هي التي استطاعت من خلالها رضوى عاشور أن تؤنسن التاريخي، وأن تؤنثه من خلال هيمنت الصوت الطفولي والنسوي على ثلاثة أرباع الرواية.

تبدأ الرواية بوصل اتصالي مع موضوع القيمة sujet de valeur (مأساة غرناطة) من خلال تسريد يتجه إلى فك الارتباط مع وحدة الموضوع، من خلال تلفيظ الشخصيات، حيث نجد أن الحقل السردي le champ narratif بدأ ينحل إلى قصص صغيرة متناهية في التسريد:

- حكاية نعيم/الطفل غير عاقل.

- حكاية أبي جعفر؛ الشيخ/العاقل.

حكايتين تقديميتين، ثم هناك وصل تحويلي مع حكاية (اختفاء موسى أبو الغسان) الذي كان عضواً فاعلاً، له علاقة بالقصر؛ من أجل عقد معاهدة مع القشتاليين، لتتوالى الحكايات في شكل تكميليcomplimentif للحكاية المرجعيةle récit référentielle مأساة غرناطة، ولكنها مأساة تأخذ في النَّماء، كلما دخل عنصر جديد في الحكاية، وبالتالي فهي مأساة في حالة البناء، أو قصة غير منتهية، والحكايات العنقودية الأولى كلها تجري لبؤرة واحدة، وهو تسريد للمأساة من خلال نموذج للتعريف، وهي حكايات تقديمية أو حكايات تَعَرُّفٍ.



تشترك هذه الحكايات في وحدة مكانية هي (حي البيازين)، ثم تتراكب في شكل أكثر مرتبية، حيث تدخل الحكاية إلى عوائل الفواعل السردية، يعني؛ يشتغل السرد من الخارج على الوصف أو اللغة الواصفة لحي البيازين، ثم تتدرج في الدخول إلى منازل الحي، لتتحرك الحكاية ويستيقظ الحوار، من خلال جمل نحوية غرضية، تهتم أساساً بتقديم مسرح المأساة، إلا أن الوصف هو الغالب على هذه الجمل المرجعية للحكاية الإطار (مأساة غرناطة)، تعمل هذه الحكايات التقعيدية الثلاث على تشريح الوضع السياسي والنفسي الذي دفع إلى تحديد المعاناة من مختلف جوانبها.

تعتبر رواية (ثلاثية غرناطة) رواية إنتاجية، فمن كل حكاية توجيهية للحكايات الثلاث (حكاية نعيم، حكاية أبي جعفر، حكاية أبي منصور) تتوالد الموضوعات القصوى، ليتحرك السرد باتجاه فك كل حكاية لطلاسمها، التي تتنامى بدورها في شكل قصص متعددة، تنسل من معين الحكاية الإطار (مأساة غرناطة) وتنمو الحكايات لتصبح حكاية عائلات أو الأسر الغرناطية:

- أسرة أبي جعفر عمره ٧٠ سنة.
- أسرة أبي منصور/صاحب الحمام، ويشتغل عنده طفل يسمى سعداً.

تتفرع هذه الحكايات إلى حكايات صغرى فيما يشبه المتاهة السردية، وهو حكي يؤدي وظيفة انتقالية للمأساوي والتراجيدي، حيث تتعاظم الحكاية في وتيرة واحدة للأزمة، من الشيخ إلى الفتى.

- أزمة أبي جعفر الوراق: الجيل الأول؛ بداية الأزمة.
- أزمة سليمة: الجل الثاني؛ تأنيث الأزمة.
- أزمة الابن: الجيل الثالث؛ توريث الأزمة.

فهو توريث للأزمة عبر الأجيال، ولكن الحكايات تتوالد إنتاجيًّا بأخذها معاني جديدة، حيث إن التراجيدي هنا متعدد وليس واحداً:

- تراجيديا إنسانية: ملخصها تشتت العائلة.
- تراجيديا جغرافية: احتلال المكان/أزمة الاستعمار.
- تراجيديا حضارية: انتقال النهضة إلى الغرب، وانحسار دور العرب التاريخي، ابتداءً من محرقة الكتب والمخطوطات التي كان يهتم بها أبو جعفر الوراق.

لقد قامت الساردة بوأد معكوس؛ إنه قتل للمذكر من خلال موت أبي جعفر الوراق، وتركت للأنثى دوراً تاريخيًّا، إنه المناحة الأبدية/البكاء الذي يطهر ويبحث عن تطهير عميق لأزمنة الاحتلال، حيث وقف الأنثى من خلال إنتاج الأزمة، وهو إنتاج درامي، اعتمد مجموعة من التقنيات السردية (اللغة الواصفة لحي البيازين، العرض المسرحي لدرامى الانتهاكات المختلفة، السرد).

وعليه فتأنيث التاريخي كان له سمة غالبة على الرواية؛ لخصوصية الأنثى التي

لا تملك غير لسانها؛ لأن أي أنثى مخبوءة في حكايتها، فالتاريخ الحقيقي هو حكايا النساء، وهذا ما حاولت رواية (ثلاثية غرناطة) أن تنقله لنا من خلال حكاية (مريمة) التي حافظت على هوية الأندلسي في الحكاية التي تناقلتها الذاكرة جيلاً عن جيل؛ لأن من خصائص الأنثى الولادة. والحكاية هي إعادة إنتاج للوضعية التاريخية من خلال انتقال حكاية المأساة في الذاكرة لترسم هوية الغرناطي.

الحواشي:

(١) رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، ط٣ (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠١م).

(٢) التجربة الجماهيرية مصطلح ورد في كتاب الرواية التاريخية لجورج لوكاتش حين يقول: "لقد كانت الثورة الفرنسية والحروب الثورية ونهوض سقوط نابليون هي التي جعلت التاريخ لأول مرة تجربة جماهيرية وأكثر من ذلك". جورج لوكاتش: الرواية التاريخية ترجمة صالح جواد الكاظم، د.ط (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، د.ت)، ص١٧.

(٣) بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠١م)، ص١١،١٠.

(٤) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط١ (تونس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين)، ص٦٥.

(٥) التجربة المعيشة: يقول غادامير: "فالتجربة حاضرة فعلياً دائماً في الملاحظة الفردية فقط، فهي لا تعرف من كلية سابقة. وهنا يكمن انفتاح التجربة الأساسي على تجربة جديدة، ليس بمعنى تصحيح الأخطاء، إنما بمعنى أن التجربة تعتمد اعتماداً أساسياً على الإثبات الدائم، فحيث لا يكون هناك إثبات تصبح ضرورة نوعاً ما مختلفاً من التجربة"، وبالتالي فالتجربة هي التي تعمق من الوعي التاريخي من كونه حاجة سابقة لتأسيس وعي جديد، يضطلع في خوض غمار الحياة من أجل ترتيب التجربة بما يتوافق وتخريجها في شكل جديد. هانز جورج غادمير: الحقيقة والمنهج ـ الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١ (طرابلس: دار أويا، ٢٠٠٧م)، ص٤٧٠.

(٦) الممثل: الممثل هو الصورة الناقلة لدور عاملي على الأقل، يحدد وضعية داخل البرنامج السردي ولدور تيمي يحدد انتماءه إلى مسار صوري. ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (الجزائر: دار الحكمة، ٢٠٠٠م)، ص١٦.

(٧) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٣م)، ١/ ١٩.

(٨) عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة.

(٩) معجم السرديات، ص١٩٥.

(١٠) يحتوي السيميم على سيمات ثابتة وسيمات متغيرة، يطلق غريماس اسم النواة السيمية على السيمات الثابتة والسيمات السياقية على السيمات المتغيرة بالنسبة لبوتي، تتولد السيمات النوعية من المجموعة المشكلة للكلاسيم، وتتولد السيمات الخصوصية من المجموعة المؤلفة للسيمنتيم، فالسيمات الخصوصية هي سيمات ثابتة، أما السيمات الإيحائية فهي سيمات متغيرة وتنشأ من السيمات المشكلة للفيرتييم. ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص١٧٠.

(١١) ثلاثية غرناطة، ص٩.

المنظور الثيماتي
في القصة القصيرة جدًّا في السعودية
صناعة الدلالة: دراسة تطبيقية

د. علي حسن العيدروس - اليمن

مقدمة:

القصة القصيرة جدًّا أو كما اصطلح عليها بـ(ق. ق. ج) هي اليوم جزء من خطاب التجديد والتحديث للمشاركة في تطوير الوعي؛ إذا ما نُظر لها من المنظور الثيماتي الدلالي الذي يعنى بوجهة النظر الذي يُدار بها السرد في معالجة ثيماته المركزية، من خلال الشخصيات السردية، سواء تطابقت مع وجهة نظر المؤلف أو لم تتطابق . يقول (أوسبنسكس) في علاقة النص بالكاتب: «إننا لا نقصد رؤية المؤلف للعالم عموماً مستقلة عن عمله، بل نقصد وجهة النظر التي يتبناها لتنظيم السرد في عمل معين»[1]؛ لذلك يرى معجب الزهراني[2] بأنّ هناك محورين أساسيين للثيمات المركزية والأساسية، يتولد عنهما موضوعات فرعية، تتزايد بتعدد المقاربات التطبيقية، ولا ينفيان بالطبع وجهة نظر المؤلف، ومنظوره السردي المتطابق أو المختلف مع شخصيات نصوصه ورؤاها وهو يبني العلاقات فيما بينها، «فالمحور الأول يتمثل في نزوع الكتابة القصصية إلى التعبير عن موقف الكاتب من قضايا الواقع الخارجي ... وأما المحور الثاني فيتمثل في توجيه الكتابة إلى التعبيرعن قضايا الذات الفردية «[3].

وإذا كانت الرواية تنفتح على الفعل السردي في صناعة دلالاتها من خلال تفكيك بؤر الثيمات المركزية، وربطها بثيمات فرعية، بوصفها عوالم لا نهائية، يمتزج فيها

الواقع الحاضر بالخيالي المغيب(٤) وانفتاحها على الزمان والمكان، واحتشادها بعوالم من الشخصيات المتداخلة في العلاقات، فإن القصة القصيرة جدًّا تتقاطع مع القصة القصيرة في منظورها السردي والثيماتي من خلال الإقتصاد اللفظي وتكثيف الدلالة والتناصات والرمزية، إلا إن الـ(ق. ق. ج.) ومن خلال وضعية فضائها النصي، تعتمد بشكل رئيسي على تبئير الثيمات المركزية، وتحويل النص السردي إلى حزمة مضغوطة من الدلالات المكثفة عبر انتقاء الكلمات المحملة بالمفارقات، و الانزياحات، و التناصات، والرمزية في الزمن اللحظة والمكان اللحظة أيضاً .

إن الـ (ق ق ج) اليوم شكل تعبيري عن انتفاضة الذات، ظهرت في ظل هيمنة الوسائط التكنولوجية في شبكات التواصل الاجتماعي التي غيرت شكل التعبير الرمزي، من خلال فعل التجريب السردي الذي أعاد ترتيب عناصر النص، وخرق الضوابط المتعارف عليها في نظرية الأدب(٥). وقد أفاد البحث في معرفة مسار وتكنيك القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدًّا بخاصة في المملكة العربية السعودية من العديد من الشهادات لكتّاب ونقّاد القصة والرواية في السعودية التي أصدرتها جامعة الملك سعود في كتاب القصة القصيرة في السعودية (شهادات ونصوص)، جمع خالد اليوسف(٦).

وقد اختار البحث أربع مجموعات قصصية، تتبع أربع جهات إصدار في المملكة، مراعياً في ذلك تنوع جهات الإصدار وبالتالي تنوع المؤلفين. فالمجموعة الأولى (مساء مختلف) لفهد الخليوي من إصدارات النادي الأدبي بالرياض، والمجموعة الثانية (نقوش) لساعد الخميسي من إصدارات النادي الأدبي بجدة، والمجموعة الثالثة (فقد) لطاهر الزهراني من إصدارات النادي الأدبي بمكة المكرمة ، والمجموعة الرابعة (شُرفات الذاكرة) لعبد القادر سفر الغامدي من إصدارات النادي الأدبي بالباحة.

ومن خلال القراءة المتأنية للنصوص؛ وجد البحث أنها تتمحور حول ثلاث ثيمات رئيسة، ثيمة المرأة وثيمة الطفولة وثيمة الذات الفردية .

على أن النصوص تشتغل أيضاً على ثيمات أخرى مثل العلاقة بين الفقر والغناء، وثيمة الحيوان، وثيمة الاختلالات القانونية والمجتمعية، والعلاقة بين الأجيال، والفنتازيا اللغوية والواقع الغرائبي، غير أنها جميعاً تحضر في النصوص بنسب ضعيفة، لا تصل إلى حالة التبئير أو المحورية في تجربة المجموعات الأربع؛ لذا ركز البحث على الثيمات الثلاث المركزية السابق ذكرها وخصها بالدراسة الدلالية كمنهج في إطار خصوصية صناعة الدلالة في الـ (ق. ق. ج.) عنها في الرواية والقصة القصيرة بوصف انتماء الجميع لحقل أدبي واحد، واكتفى البحث في الهامش بذكر الاسم الأول للمجموعة عند وروده بقصد الإحالة على مواضع النصوص المقتبسة للاستشهاد بها، وكذلك ذكر الاسم الأول للمؤلِّف بعد وروده كاملا في المقدمة .

أولاً- ثيمة المرأة :

تحضر المرأة بوصفها فعلاً كتابيًّا في كل المجموعات القصصية الأربع قيد الدراسة، في ثلاثة وعشرين نصًّا، بنسب متفاوتة بين المجموعات، فقد تحضر بوصفها جسداً أو كوناً ثقافيًّا أو علاقة عاطفية، أو ضحية اختلال قيمي، أو علاقة عطف، أو سبباً في الصراع بين الذكور، أو صورة كفاح، وقد يحدث ترابط بين هذه المكونات في النص الواحد، وهو أمر طبيعي . لكن البحث هنا سيركز على الحالات الأكثر شيوعاً في هذه النصوص وعلى مستوى أكثر من نص، وهي :

المرأة بوصفها جسداً:

عند فهد الخليوي مثلا يحضر جسد المرأة في نص (تفاصيل الغرفة ١١١) معبراً عن حالة حرمان غريزي للذكورة، إذ يكتفي الراوي بتتبع تفاصيل جسد الأنثى وتخيل التمكن منه في أسلوب يشي بالحرمان « ضغط على مكبس المصعد، دخلت معه فتاة جميلة، انتشر عطرها الباريسي بأرجاء المكان وأيقظ مشاعره المكبوته»[٧]. فالكلمات: جميلة / عطر / أيقظ / مكبوتة، محملة بدلالات غريزية لتتبع تفاصيل الجسد الأنثوي، أما الكلمات في الجزء الثاني من النص: أيقن / ستدلف / سيقول أشرق / سيهمس حنان / دافئة ففيها إيحاءات التخيل لامتلاك الجسد . «أيقن

أنها ستدلف إلى غرفته، وسيقول لها أهلاً بحوريتي، أشرق المكان بوجودك، وبعد أن تجلس أمامه على حافة السرير، سيهمس لها بحنان كم أنت رائعة ودافئة».[٨]

وإمعاناً من النص في تعميق حالة الحرمان، يجعل الراوي يفشل حتى في تحقيق هذا التتبع الجسدي « تبخرت آماله بعد أن شاهد الفتاة تدخل إلى غرفتها المقابلة»[٩].

وعلى العكس تماماً، يحضر جسد المرأة عند ساعد الخميسي في نص (لغتان) محرومًا ومهملاً من الرجل، حيث تتهيأ له الأنثى جسديًّا، وتدعوه صراحة إلى ضمها: «لبست له عقوداً من الفلّ ثم ولجت صومعته، وأشارت له في صمت: ضُمني»[١٠] غير أنه يتحاشاها ويهمل مغريات جسدها، ويمعن في حرمانه في صورة مفارقة للفعل الذكوري: «قلب صفحة، وزحزح نظارته: عفوا .. « لسان العرب « لا يتّسع !!»[١١].

ولعلّ علامتي التعجب التي وضعهما النص بعد كلمة لا يتسع تأكيد لهذا السلوك المفارق من الذكورة.

أما عند طاهر الزهراني في نص (سؤال تقليدي) فيحضر جسد الأنثى بوصفه إشباعاً لغريزة الجنس عند الذكورة، إذ يقضي وطره منها ثم ينفض ما علق بجسده من تداعيات الجنس مثل ما ينفض ما علق بجسده من تراب: «ينفضها كما ينفض الأديم، ثم يسألها: لماذا أنت عاهرة ؟!»[١٢] يطرح السؤال هنا لماذا أنت عاهرة؟ استفزازاً دلاليًّا للقارئ، ففي الوقت الذي يتهم فيه الراوي شريكته بالعهر، ينفي عن نفسه تلك التهمة بعلامة التعجب، غير أن القارئ يشركه في التهمة لا محالة، أو لعلها الدلالة التي يريد إيصالها النص لمتلقيه في مثل هذا التناقض السلوكي الذكوري.

المرأة بوصفها كوناً ثقافيًا :

تحضر المرأة بوصفها كوناً ثقافيًّا، لكنه منكسر عند عبد القادر الغامدي في نص (بياض)؛ فعلى الرغم من تداخل ثقافتها بثقافة الراوي وكينونتها بكينونته، فإنها تجد نفسها خارج دائرة وجوده: « تقرأ مجموعته الشعرية الأولى؛ علها تجد ذاتها في إحدى قصائده، لكنها تفاجأ باسمها في فؤاد الكتاب عنواناً لإحدى القصائد، وصفحة بيضاء، تخلو من أي حرف»[١٣] مثل هذا الكون الثقافي الأنثوي المنكسر،

نجده أيضاً عند الخليوي في نص (غضب)، ومع هذا نجد الأنثى المثقفة تحضر عند الخليوي نفسه ولكن بتسام في نص (تسامح): «على المنصة جلست مقدمة الأمسية كلؤلؤة انتشر ألقها في أرجّاء القاعة ... أشارت إليه بالضغط على رافعة الكرسي؛ لكي يكون العلو بينهما متساوياً، تجاهل الإشارة بمحض مشاعره وأراد أن تبقى هي الأعلى» [١٤].

المرأة بوصفها كوناً عاطفيّا :

وهذا بُعد طبيعي في (سيكيولوجية الأنثى)، نجده –مثلاً- عند الغامدي في نص (لهفة ومطر) إذ يتخلق الحب في صمت ويفترق في صمت أيضاً، ويترك ديمومته على مدار الأيام: «ذات ليلة بعد عمر مضى، التقيا على حافة ذكرى ومطر بلل قلبيهما. دثار الصمت غطى المكان، افترقا عاشقين: أحدهما سكن النهار والآخر سكن الليل» [١٥].

أما عند الخميسي في نص(سبق) فينشأ الحب من طرف الأنثى على غير العادة، وذلك حين يشعر الرجل فقط بأنه محط نظر لها: « أراد أن يفتنها بمقدرته الشعرية سائلاً: هل ترين قامات المدينة والقناديل المنكسة واكتظاظ البشر ؟ ردت: أراك أنت فقط» [١٦].

المرأة بوصفها ضحية اختلال قيمي :

الطلاق انسحاب عاطفي بين الرجل والمرأة، غير أن الرجل يكون هو الممسك بخيوط هذا الانسحاب، رامياً بالمسؤولية كاملة على المرأة على نحو ما في نص (طلقها وما علم) للغامدي: « بعد سبع عجاف، طلقها-هكذا سرى الخبر في مفاصل الهواء- طلقها؛ ليبحث عن النور مثمراً في جنان غير بستانها» [١٧]؛ طلّقها للبحث عن غيرها، يودع فيها ثمرة له بعد أن فشلت الأولى وفق ظنه عن القيام بمهمتها كزوجة تُنجب. إنها إحدى الاختلالات القيمية للنيل من المرأة والاستبداد بها، يطرحها النص، لتحميل حزمة من الدلالات القابلة للتأويل في ذهن المتلقي، وفق منظومة ثقافته السلبية أو الإيجابية .

وثمة صورة مفزعة للاختلال القيمي الجمعي في نص (بؤس)، تظهر فيه المرأة في حالة جنون، لتبقى في ذاكرة الناس فاقدة لأهلّتها: «امرأة في منتصف الخمسين من العمر، تمر بين كراسي المقاهي، تلبس جلابية صفراء فاقعة اللون متنقلة بين روادها ... أسمعها تارة تردد الأحاديث النبوية والعظات وأخرى الحكايا والقصص وثالثة الطُرف ...أسأل من بجانبي: ما سر تلك المرأة التي كانت هنا ؟!

يرد في ابتسامة لا تخلو من أسى: أظنك غريباً عن هذا المكان.. !» [18].

تكفي هذه الإجابة لكشف سرّ هذه المرأة ، بل لفتح شفرة سؤاله ليصل إلى أنها مجنونة أو هكذا تعامل معها الناس، ولا يريدون سوى أن تظل في وعيهم الجمعي مجرد مجنونة.

ثانيا – ثيمة الطفولة :

تتمظهر ثيمة الطفولة في ستة عشر نصًّا، تهيمن على غالبيتها البراءة والغربة والانكسار واليتم والعلاقة مع الراشدين، والمجتمع العربي كان ومازال يؤمن بتراتبية الاستحقاقات التي يأتي الطفل في آخرها[19]، هذا النسق العربي الذي مازال يتحرك في ذاكرتنا أحد أهم أسباب هذه الغربة والانكسارات الطفولية في النصوص، ولمحمد سليمان القويفلي بحث في علاقة الطفولة بالراشدين، يرى فيه أن الطفل في الدراسات الأدبية والنقدية لم يلق اهتمامًا، على الرغم من تزايد حضوره في القصة والقصة القصيرة جدًّا في السعودية [20]، لكن لم أحصل عليه. وقد تعود القص العربي في صورة التقليدية على الكتابة عن الطفل أو له، لكنه هنا في (ق. ق. ج.) حاول أن يظهر الطفل كشخصية فاعلة ومحورية في النص، بل ومنتجة لشخصيات أخرى، تتمحور حولها. وسيركز البحث هنا على ثلاث ثيمات هنا، هي أكثر تداولاً في النصوص، وهي براءة الطفولة، وغربتها، وعلاقتها بالراشدين .

براءة الطفولة :

البراءة واللعب عند الطفولة توءمان، لا تؤسسان لمنطق، ولا لنتائج، بل يمضيان معاً

في عقل الطفولة بتلقائية، وعفوية، لكنهما يتركان فينا مراجعات كثيرة، هكذا ترى هذه الطفلة في نص (حيرة) للخميسي العلاقة بينها وبين لعبها وبين البحر: « تركت رائحة الشاطئ تداعب ألعابها، بعض الألعاب انغرس نصفها في الرمل وأوغلت في الماء إلى أن كست عنقها الزرقة.

أخذت ترنو بعيدا .. بعيدا

إلى حيث ينبت القطر !"[٢١].

هذه البراءة، قد تأتي وجعاً للراشدين، لكنها في ذاكرة وهوية الطفل لا تعني أكثر من أسئلة، تثير أسئلة لا تقف عند جواب، مثل السؤال الذي طرحه الطفل على معلمه في نص (وجع السؤال): «وقف أمام تلاميذه الصغار، يفنّد بطولات صلاح الدين المملوكي ... فجأة يصفعه أحد الصبية بسؤال ذي حدين : هل يمكن أن تتحرر أرض والملاك عبيد يا أستاذ ؟!» [٢٢] سؤال وتعجب، دلالتان بريئتان، لكنهما عميقتان في ذاكرتنا بفعل إدراكنا لمأساة هذه المفارقة الحادة حين يكون المالك عبدا .

وقد تأتي البراءة في شكل سلوك (فنتازي) للأطفال وهم يراقبون أكياس الحلوى وهي تصارع الإعصار، ولا يعنيهم ذلك شيئاً غير الضحك، كما في نص (إعصار) للخميسي: « بعد أن أخذ الصبية (الحلوى)، ألقوا بالكيس على الأسفلت وهم يضحكون. تأرجح الكيس شرقاً وغرباً قبيل وطأة السيارات، احتضنه إعصار والتفّ حوله بحنو مرتقياً به أعالي الأبنية !» [٢٣] هذه (الفنتازيا) في العلاقة الحميمية بين الكيس والإعصار جسدتها الكلمات: احتضنه / بحنو . وهي دلالات طفولية. وما بين ضحك الأطفال وارتقاء الكيس إلى الأعلى لعبة طفولية، لا يدركها إلا هم. ولا شك أن النص يستحضر فينا الطفل الذي فقدناه، وربما فقدنا معه كل براءات الطفولة (الفنتازية) .

العلاقة مع الراشدين :

معظم نصوص الطفولة في المجموعات القصصية -قيد الدراسة- ترسم بصور متفاوته علاقة الطفولة بالراشدين، فالأب هنا -مثلاً- في نص (فضول) للزهراني،

يمارس العنف اللفظي على ابنه الذي يعبرعن طفولته ببراءة هي في المدرسة الأبوية ضرب من التعدي، في إشارة للفجوة العاطفية بينهما: « أبي يجلس إلى مكتبه ويقرأ كتاب (حياة الحيوان الكبرى)، أخذ أخي يداعب صلعته وهو يقرأ!

ماذا تقرأ يا (وليم شكسبير)؟

عن الكلاب أمثالك!"[٢٤]. ردة فعل صادمة وعنيفة، وفيها يكمن تكثيف الدلالة وتداعياتها في هذه الومضة الزمنية بالذات.

غير أن الأب في نص (زيف) عند الخميسي، يمثل العلاقة المتوازنة مع براءة الطفولة، فيحلق معها في حالة من الرضا والاسترضاء: «سأل الطفل والده لماذا تبهت ألوان البالونات إذا امتلأت بالهواء ؟

رد الأب : تبهت وتنفجر إذا كان الهواء فوق الاستيعاب!"[٢٥].

وثمة صورة أخرى للعلاقة الإيجابية بن الطفل والراشد، تتمثل في الإحاطة به ورعايته، حتى إن الراشد لا يستوعب غروب هذه الطفولة المحببة، فيصعب عليه تقبلها كما في علاقة الجد بحفيدته خلود في نص (خلود) للخليوي: «حفيدتي الجميلة خلود تحب القطط والزوارق والنجوم ... غرستها في حقلي المكتظ بالسنابل والورود.. لم أكن أتصور أن خلود ستنضج مبكراً عن بقية سنابل حقلي»[٢٦].

غربة الطفولة :

تتجذرغربة الطفولة في ذاكرتها وتتنامى مع الشخصية مع امتداد العمر بها فتحضر بين حين وآخر، تتلمس وجع تلك الغربة القديمة الجديدة. ففي نص (حنين) مثلا، تتحرك الذاكرة بالراوية نحو غربة الطفولة، فتمارس عليها امتداداً لانكساراتها: « ذات صباح أمام شجرة اللوز النقية، عادت بها الذاكرة إلى أيام كانت طفلة تداعب شجرة اللوز .. بدت اللوزة غضة كعروس تتماهى مع قطرة ندى .. اشتمت رائحتها البيضاء ومن عينيها انسكبت قطرة .. غادرت شجرة اللوز متشحة انكساراً موجعاً على نقاء عمرها الذي رحل»[٢٧]. مثل هذا الانكسار لحلم الطفولة، نجده أيضاً في نصوص

أخرى عند القاص نفسه مثل نص (حلم) ، ونص (نكران) (٢٨) .

ثالثاً- ثيمة الذات الفردية :

وهي أكثر الثيمات حضوراً في نصوص المجموعات بخمسة وثلاثين نصًّا، هيمنت فيها غربة الذات على مجمل النصوص، سواء مع نفسها أو مع الآخر، وبخاصة الذات المبدعة والمثقفة، وتحضر بقلة نصوص توازن الذات، أو انكساراتها أو غربتها مع القانون والوعظ الديني في شكل اختلال قيمي.

وسوف يتناول البحث هنا ثيمة الذات الفردية من زاوية غربتها مع النفس ومع الآخرين، وسيقتصر على الذات المبدعة، والمثقفة والذات العامة من الناس.

غربة الذات مع النفس :

- الذات المبدعة والمثقفة :

وهي من أشد غربات الذات على المستوى الإنساني؛ ذلك أن المبدع يشكل قيمة كبرى في تشكيل الوعي الجمعي، وهنا في نص (ضياع) للخميسي يفقد الكاتب معنويًّا قلمه، أي: قدرته على الكتابة وسط غربة ذاتية، لا يعي كنهها: « فقد قلمه .. تحسس الأوراق بحثاً عنه .. تذكر نصحهم له: (دون كل ما يمضي عليك).

انكب على هامش ورقه وكتب :

قلمي ضاع ... ضاع في يدي !!» (٢٩) .

ولعل المفارقة هنا في ضياع القلم ووجوده في ذات اليد واللحظة نفسها يعمق مدى إحساس الكاتب بغربته في فقدان القدرة على التعاطي مع الكتابة، وهي مفارقة تعبر عن هيمنة مفارقات الحياة، بوصفها إحدى أهم منتجات التغريب للإنسان .

غير أن الزهراني في نص (ازدواج) يرسم لنا صورة أخرى من صور غربة المثقف، وهي الاضطراب النفسي، حيث يصنع من ثقافة القراءة لوقائع الصحف بوقاً لوطنه في الصباح، ويحول هذه الثقافة مساء سوطاً عليه: « في الصباح يصنع من جرائد وطنه بوقاً، وفي المساء يبحث عن ثقب ليسبه» (٣٠) فبامتداد صوت البوق وامتداد ضوء النهار، يجد كلمات النفاق والصراخ والدجل مفتوحة أمامه، ليصنع

وطناً من ورق، ومن عتمة الليل وسكون صوته يبحث جاهداً عن ثقب صغير تفتح له مسلخاً من كلمات التجريح والشتم لوطن من ضياع . ولنا أن نتخيل كثافة ما تحيل إليه كلمة (ثقب) من دلالات، وما تحيل إليه كلمة (بوق) من دلالات مفارقة لها.

- الذات العامة :

ربما يشعر الإنسان في لحظة ما بفداحة غربته مع نفسه بعد أن غيبتها عنه تقاطعات في الحياة. تماماً مثل ما حصل هنا عند راوي نص (سقف) للزهراني، حينما اكتشف فجأة غياب مساحة كبيرة من الحرية في حياته كان يتمتع بها غيره من الناس من هم دونه بكثير». من على البرج كان ينظر إلى بيوت الفقراء غير المسقوفة.

قالت له زوجته : سنغير ديكور الشقة.

رد ساهيا: والسقف !» (٣١).

لقد اختزلت كلمة (سقف)، وعلامة التعجب بعدها كل دلالات النص القصير جدًّا؛ فالسقف دلالة غطاء، والغطاء أيضاً دلالة حجب وأمان، وهي دلالة مفارقة، تؤكدها علامة التعجب. وهنا تتحقق سر لعبة صناعة الدلالة في النص؛ فالسقف من وجهة نظر الراوي (الغني) دلالة حجب لحرية الفضاء المفقود لديه، وفي الوقت ذاته السقف دلالة أمان مفقود عند الفقراء الذين أصبحوا بدونه عرضة لانتهاكات الطبيعة.

أما الغامدي فيُقدم نصه (عذراً) صورة غرائبية لشعور الإنسان بغربته مع نفسه، ربما تصل إلى نوع من الهستيريا، حين ينفجر المرء ضاحكاً لمجرد سماعه ضحكات الآخرين، دون أن يدرك كنه هذا الانفجار الهستيري: « أمام الشاطئ وقف مستمعاً إلى ضحكاتهم المترنحة، تعانق أبواب السماء، انفجر ضاحكاً لا يدري لماذا ! توقف عن ضحكه فجأة، تسمّرت ملامحه، سقطت دمعة معاتبة، مسحها بأهداب ضميره مغادراً المكان قائلاً: عذراً دمعتي؛ فلم أعد أتذكر آخر عهدي بضحكة صادقة» (٣٢).

هي لحظة فقدان للسعادة الصادقة، ولحظة إدراك لها أيضاً، لقد فجرت فيه تلك الضحكات السعيدة التي تعانق أبواب السماء شعوره بفقدان السعادة، ولنا أن نتخيل

ما تحيل إليه كلمة (مترنحة) من دلالة نشوى لتلك الضحكات التي تجعل منها صورة من صور اكتمال السعادة فترتقي إلى عنان السماء، فكانت منه ضحكته الهستيرية المرافقة بالدمع؛ للدلالة أيضاً على بلوغ نشوة السعادة؛ فالشعور بالنشوة القصوى في اللحظات السعيدة قد يولد سلوكاً هستيريًّا لتلك اللحظات، وهو سلوك ليس مرضياً بالمقاييس المرضية.

غربة الذات مع الآخرين :

- الذات المبدعة والمثقفة :

كما أن الذات المبدعة والمثقفة تجد نفسها في أحايين كثيرة في غربة مع نفسها، تجد نفسها أيضاً في أحايين أخرى في غربة مع الآخر، سواء كان فرداً أو جماعة محدثة. تشظيات في الذات تتباين وفق حجم مستوى الغربة مع الآخر. ففي نص (أمسية) للخميسي يجهد المبدع نفسه في صناعة نصه، وحين يعتقد بأنه اكتمل، أخرجه لفضاء القراءة مزهوًّا به: «تفرّد، وابتدع جملاً تُفتّق اللّب، ضمنها لواعج مكنونه وشيئاً من تضاريس الجسد الغض، تنفّس» [٣٣]. لننظر إلى كل كلمة من كلمات هذا الجزء من النص الكلي، ألا نرى فيها دلالات اكتمال بناء النص من وجهة نظر عامة؟ هكذا نظر المبدع إلى نصه، بوصفه إبداعاً مكتملاً ، فتنفس. وهي دلالة ارتياح تام بعد عناء، وهكذا أيضاً توقع من النقاد أن يصفوا نصه، لكن شيئاً من هذا لم يحدث، بل سلّطوا عليه سياط نقدهم اللاذع، لقد اكتشف بمرارة مستوى حجم غربته مع الآخر: «فما لبثت كلماته أن عادت تجرّ نقداً لاذعاً وصوراً قبيحة !» [٣٤].

لقد تحولت كل صوره الجميلة التي صنعها في نصه بزهو إلى صور قبيحة عند الآخر، وتحولت كل كلماته المنتقاة بشعريتها إلى كلمات فاقدة القدرة على العطاء عند الآخر، فاستحقت سياط النقد. لقد داهمه شعور ساخر بمدى فضاعة الغربة بينه وبين هذا الآخر الجمعي. يؤكد هذا لعلامة التعجب بعد آخر كلمة في النص، فتنفتح معها دلالات الغربة الساخرة في ذهن القارئ، باحثاً عن بؤرة الخلل بين المبدع والناقد.

وإذا كانت غربة المبدع في النص السابق بين المبدع وبين وسط إبداعي آخر فإنّ

غربة المبدع هنا عند الغامدي في نص (الرسام) مع وسط إنساني بشكل عام، حيث يفتقد الوعي الجمعي لعلاقة الفنان الرسام بهم وباستشراف مستقبلهم : « هم يصرخون ... هو يراقب من كثب. هم ظاهرة صوتية ملأت الدنيا صراخا ... هو رسام يجيد باحتراف جغرفة مستقبلهم .هم يبتسمون ويفرحون للتعبير .. هو ينفث دخان سيجارته الذكية مفكراً في رسم لوحة جديدة لمستقبلهم ال...»[٣٥] .

صراخ عند الآخر يقابله تأمل عند المبدع

ظاهرة صوتية يقابلها احتراف في الرسم

فرح وابتسامات اعتباطية يقابلها رسم جغرفة للمستقبل .

الهوة واضحة بين المبدع الرسام والآخر العادي. الآخر يسير في الحياة بلا وعي، والمبدع يتأمل في سيرورة الحياة، ويرسم جغرافية مستقبل مبهم. إنّ كلمة (جغرفة) محملة بدلالات التخطيط والدقة لمسارات الحياة، مدعمة بالتأمل والتفكر لهذه المسارات، فنفث دخان السجائر كما يرد للنص؛ دلالة على التعمق في التأمل والتفكير، بينما دلالات كلمات الآخر سطحية وآنية وعاطفية تعيش لحظتها فقط ، صراخ/ ظاهرة صوتية /ابتسامات وفرح / لهذا نجد النص يرسم في آخر سطر منه كبر حجم الغربة بين الرسام المبدع والعامة من الناس وما بين هم ... وهو... آلاف آلاف الأميال»[٣٦] . هنا إشارة واضحة للمجتمعات العربية والمجتمعات المتخلفة؛ لأن الغرب قد أدرك هذه العلاقة وخلق بينهم وبين المبدع توازنًا، فجملة آلاف الأميال وإن كانت تدل في ظاهر النص على الهوة بين الرسام والعامة فإنها أيضاً تنزاح بكثافة؛ للدلالة على الهوة بين المجتمعات الغربية والعربية، وما بعد هم وهو من نقط فراغ، تؤكد ما يذهب إليه البحث من تحليل .

- الذات العامة :

ثمة مفارقة ساخرة بين عالم العقلاء وعالم المجانين، حين يصبح عالم المجانين أكثر توازناً في الحياة من عالم العقلاء. هذه المفارقة جعلت بطل نص الغامدي (شهادة خروج) يفضل العودة إلى عالم المصحة على الرغم من حصوله على شهادة

شفاء: « عاد مسرعاً، يحث خطاه بعد أن مزّق شهادة خروجه من مستشفى الصحة النفسية . سأله طبيبه مندهشاً: لمَ تمزّق شهادة خروجك إلى العالم؟ أجابت منه دمعة منسكبة: الجنون الذي عشته هنا طويلاً يادكتور أرحم بكثير من غابة الوحوش التي رأيتها خارج جسد هذا المكان.»[٣٧] .

الجنون مقابل الوحشية

الجسد مقابل الفراغ

العالم بوصفه تيهاً مقابل المستشفى بوصفها أماناً

هذه المعادلة المقلوبة، تنفتح على دلالات الغربة الإنسانية في عوالم حياتها، فلا يُدرك وحشية وغربة هذه الحياة إلا من قد استبدل بها عوالم أكثر رحمة منها وإن بدا الفهم العام للبشرية عكس ذلك: «قررتُ العودة إلى عقلي»[٣٨] . بهذه الجملة ختم، وحسم بطل القصة رؤيته للحياة خارج عالم المستشفى، فالعودة لعوالم الجنون يعني العودة للعقل، وتلك مفارقة محملة بدلالات سخرية شديدة .

وللبائس البسيط عند الخميسي في نص (ضنكا) حضور في غربته مع الآخر الذي لا يقرّ له بأبسط حقوقه الإنسانية، وهي الكرامة بغض النظر عن هويته الأجنبية أو فئته الاجتماعية: « مثقلا بعربته المتهالكة، يدفعها بحذر، يسير من بدء الشارع ويحاذر سقوط صناديق الخضار، يتحاشى طفحح مياه الصرف ». هنا حزمة من دلالات الشقاء والبؤس و الضرر، تقذف بها الكلمات: مثقلا / المتهالكة / بحذر / سقوط / يتحاشى / طفح / الصرف، فيدرك بها القارئ حجم غربة هذا الكائن البشري البسيط الذي يسعى لتوفير لقمة عيش كريمة، ربما أبسط منه، لكنها مثقلة بهذه الهموم، ليجد نفسه بعد ذلك غير مرضي عنه من الآخر الأعلى، فيمارس عليه العنف اللفظي في صورة مفارقة، ودون أن يقترف هذا البسيط ذنباً سوى أنه كان وثقله وهمه ضمن حيثيات طريق الآخر الأعلى « سيارة طائشة تمرّ بجانبه: ابتعد .. لعنك الله . يتمتم (طيب .. طيب)»[٣٩] فكلمة طائشة على الرغم أنها هنا وصف للسيارة، لكنها ببداهة تحيلنا إلى صاحب السيارة وإلى فئة عمرية مقصودة وهم (القصّر) كما تحيلنا كلمات (طفح مياه الصرف) في الجزء الأول من النص

إلى أن السيارة قد رشقت ذلك المسكين وعربته وخضاره بهذه المياه الملوثة، وليس هذا فحسب بل تلقى السباب؛ لأنه لم يبتعد عن طريق السيارة. على أن المنطق يقول بأن على السيارة هي التي تبتعد وتتحاشى الضرر للآخرين، ومع ذلك تقبلها صاحب العربة، تقبل كل هذا الحشد من العنف بكلمة (طيب) مكررة؛ للدلالة على الرضا، دلالة الرضا بؤرة أساسية في النص، ترسم صوراً مؤلمة من غربة الذات مع الآخر، وتفتح أمامنا تساؤلاً، هل هذه من أنواع الثقافة المجتمعية ؟!

خاتمة:

حاول البحث أن يقدم مقاربات تطبيقية لثلاث ثيمات مركزية في القصة القصيرة جدًّا في السعودية، وهي المرأة والطفولة والذات الفردية، من خلال دراسة نصوص أربع مجموعات قصصية، ويزعم أنه قد توصل إلى وعي الكاتب السعودي بأدوات وتكنيك هذا اللون من السرد، مراعياً خصوصية التجربة. كما توصل البحث أيضاً إلى أن معالجة الكاتب السعودي لهذه الثيمات تجاوز الطرق التقليدية في السرد التي تحضر فيها المرأة بوصفها زوجة أو أمية أو مثقلة بالأطفال، أو علاقة تبعية للرجل، كما تجاوز أيضاً الصورة التقليدية لحضور الطفل في الفعل السردي؛ حيث أصبح الطفل شخصية فاعلة ومركزية في النص، لا مجرد شخصية يُكتب عنها فقط، وليس هذا البحث سوى محاولة إبراز إمكانيات وقدرات الكاتب السعودي في صناعة الدلالة في حقل أدبي، يعتبر مازال محط التجريب، وهو في الوقت ذاته دعوة لاستمرارية الدراسات حول تتبع المنظور الثيماتي المتنوع في باقي التجربة القصصية القصيرة جدًّا في السعودية، وصناعة الدلالة فيه في ظل ندرة مثل هذه الدراسات، أو التوجس منها .

الحواشي:

() بوريس أوسبنسكس: شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٠م)، ص٢.

(٢) لمعجب الزهراني دراسة قيمة عن تحولات الكتابة في القصة القصيرة في السعودية والثيمات المركزية التي عالجتها وقد أفدت منها ، يُنظر: كتاب القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي، سلسلة المنتخب من دراسات الأدب السعودي (١)، تحرير حسين المناصرة وأميمة الخميس (الرياض: جامعة الملك سعود، ٢٠١٣م).

(٣) معجب الزهراني: الموضوعات المركزية ودلالاتها العامة، كتاب (القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا في الأدب

السعودي)، ص٨٧.

(٤) يُنظر: طه حسين الحضرمي، المنظور الروائي، ط١ (المكلا: دار حضرموت للدراسات والنشر، ٢٠٠٧م)، ص٢.

(٥)ُنظر: زهور كرام، القصة قصيرة جداً نحو الوعي بأدبياتها (دراسة)، الراوي (مجلة)، العدد (٢٦)، النادي الأدبي بجدة، مايو ٢٠١٣م، ص١٠٥- ١٠٦.

(٦) السابق، الصفحة نفسها.

(٧) فهد الخليوي: مساء مختلف (مجموعة قصصية)، ط١ (الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م)، ص٧٩.

(٨) السابق، الصفحة نفسها.

(٩) السابق، الصفحة نفسها.

(١٠) ساعد الخميسي: نقوش (مجموعة قصصية)، ط١ (جدة: النادي الأدبي بجدة، وبيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٥م)، ص٤٩.

(١١) السابق، الصفحة نفسها.

(١٢) طاهر الزهراني: فقد (مجموعة قصصية)، ط١ (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٥م)، ص٧٥.

(١٣) عبدالقادر الغامدي: شرفات الذاكرة (قصص قصيرة جداً)، ط١ (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٢م)، ص٢٧.

(١٤) مساء مختلف (مجموعة قصصية)، ص٨٧.

(١٥) شرفات الذاكرة (قصص قصيرة جداً)، ص٢٥.

(١٦) نقوش (مجموعة قصصية)، ص٦٥.

(١٧) شرفات الذاكرة (قصص قصيرة جداً)، ص٥٩.

(١٨) السابق، ص١٢٥.

(١٩) عبدالله أحمد حامد: الحوار والطفولة، ضمن بحوث ملتقى ثقافة الطفل الهوية ومتغيرات العصر (مكة المكرمة: مطبوعات النادي الأدبي بمكة المكرمة (١٤٧)، ٢٠١٠م)، ص٦٥٣.

(٢٠) ينظر: ملخص بحث الطفولة وعالم الراشدين في القصة القصيرة (الرياض: مركز البحوث ، كلية الآداب جامعة الملك سعود).

(٢١) نقوش (مجموعة قصصية)، ص٣٥.

(٢٢) شرفات الذاكرة (قصص قصيرة جداً)، ص١٠٥.

(٢٣) نقوش (مجموعة قصصية)، ص٢٤.

(٢٤) فقد (مجموعة قصصية)، ص٦٤.

(٢٥) نقوش (مجموعة قصصية)، ص٧٣.

(٢٦) مساء مختلف (مجموعة قصصية)، ص٩٩.

(٢٧) شرفات الذاكرة (قصص قصيرة جداً)، ص٦٩.

(٢٨) السابق، ص٩٣-٩٥.

(٢٩) نقوش (مجموعة قصصية)، ص٥٩.

(٣٠) فقد (مجموعة قصصية)، ص٧١.

(٣١) السابق، ص٦٥.

(٣٢) شرفات الذاكرة (قصص قصيرة جداً)، ص٤٩.

(٣٣) نقوش (مجموعة قصصية)، ص١٨.

(٣٤) السابق، الصفحة نفسها.

(٣٥) شرفات الذاكرة (قصص قصيرة جداً)، ص٧٣.

(٣٦) السابق، الصفحة نفسها.

(٣٧) السابق، ص٩٧.

(٣٨) السابق، الصفحة نفسها.

(٣٩) نقوش (مجموعة قصصية)، ص٦٤.

ملف العدد

أدب الأطفال
(الجزء الثاني)

- أدب الطفل من منظور إسلامي
- البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث للدكتور موفق رياض مقدادي
- قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية : نشأتها وتطوُّرها
- مقوِّمات بناء الشخصية في مسرحيات الأطفال : مسرح الطفل في القصيم نموذجاً
- المنجز السُّعودي في مجلات الأطفال
- مُعالجة الصور وَدوائر الصور في قصّة الطّفل (القِطّةُ المُتَحَيِّرَة)
- قراءة في رواية (أزهار تحترق) لأمل الشلوي
- مع الفنان المبدع في الرسم للأطفال علي بن سعيد البياهي
- نزهة بين الرفوف

أدب الطفل من منظور إسلامي

إبراهيم بن سعد الحقيل - السعودية

تعد الطفولة من أهم مراحل حياة الإنسان؛ ذلك أنها تطبع شخصية الفرد بطابع قد لا يستطيع الانعتاق منه في حياته كلها. وهي التي يتحدد على ضوئها ميوله واهتماماته، ومن ثم تتقولب شخصيته في مراحل حياته الأخرى[1]. والطفولة تبدأ منذ الولادة، وتنتهي ببلوغ الطفل مرحلة الفهم والإدراك، وهو ما حدده الشارع الكريم بالحُلُم، التي ببلوغه تكون نهاية مرحلة الطفولة، قال تعالى: يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْخَمْرِ وَٱلْمَيْسِرِ ۖ قُلْ فِيهِمَآ إِثْمٌ كَبِيرٌ وَمَنَٰفِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَآ أَكْبَرُ مِن نَّفْعِهِمَا ۗ وَيَسْـَٔلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَ قُلِ ٱلْعَفْوَ ۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمُ ٱلْءَايَٰتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ ﴿٢١٩﴾[2].

والإسلام اهتم بالطفل قبل أن يكون إلى أن يكون، وبعد أن يكون، إلى أن يبلغ مرحلة التكليف، وقد ورد ذكر الطفل في القرآن الكريم أربع مرات، لكن كثيراً من الآيات جاءت بمرادفات أخرى: أولاد، أنثى، ذكر. من هذا المنطلق نجد من الواجب علينا أن نجعل من اهتمام الإسلام بالطفل ملهماً لنا؛ لنهتم بما يقدم له من أدب، في زمن كثرت فيه الوسائل التواصلية والتعليمية والتربوية.

إن الأدب الموجه للطفل يختلف اختلافاً كبيراً عن الأدب الموجه للفئات العمرية الأخرى، ذلك أن هذا الأدب لا يُبدعه المبدع لدواع نفعية أو نفسية، أو تنفيساً عن آلامه ورغباته، بل يرمي إلى هدف نبيل، وغاية عظيمة، قصاراها هذا الطفل

المتلقي، بخلاف الأدب المطلق الذي يكون مبدعه غير ملزم بالآخر، بل قد يكون تنفيساً عما يجول في خاطره ويعتمل في عقله، أو يقصد مصلحة نفعية تخصه. إن هذا الفرق وإن بدا يسيراً فهو عظيم الدلالة؛ لأنه يرشدنا إلى أن أدب الطفل لا بد مِن أن يكتبه متخصص، يضع نفسه مكان المتلقي، لينطلق من ذلك إلى أهداف عدة، متوخياً تحقيقها، ومن ثم معاينة نتائجها في حياة الأطفال. وهذا ما يدعونا لأن ننظر بمنظار إسلامي لهذا الأدب الخاص بالطفل، فنحاول أن نبين ما نريد منه، وما هي المنطلقات التي يستند عليها هذا الأدب. إن أول سؤال يتبادر إلى الذهن هو: ما أدب الطفل؟

وهو سؤال قصير لكنه عويص، ولعل التعريف المناسب هو: كل نِتاج إبداعي موجه للطفل: مكتوب أو مصور أو مقروء، سواء قرأه الطفل أو قرئ عليه، يسمى أدب طفل.

ويتلوه سؤال آخر: ماذا نريد من أدب الطفل؟

إننا نرمي من الكتابة في أدب الطفل وللطفل تحقيق عدد من الأهداف، التي يمكن إجمالها تحت أربعة أهداف رئيسة هي:

١ - أهداف عقدية.

٢ - أهداف تعليمية.

٣ - أهداف تربوية.

٤ - أهداف ترفيهية.

١ - الهدف العقدي:

كُل أمَّة كتبت أدبها بأقلام الأدباء، يستمدون ذلك الأدب من عقائدهم ونحلهم، فتجد آثار تلك العقائد والنحل ظاهرة في آدابهم جليَّة. وبما أن ديننا الإسلام - خاتم الأديان والمهيمن عليها - وجب علينا أن يكون هذا الأدب معبراً عن تلك الحقيقة، فنجعل عقيدتنا الإسلامية تصل إلى الأطفال عن طريق الربط بينها وبين جميع حواسهم وملاحظاتهم ومداركهم؛ لأنه لا خوف من ذلك. فعقيدتنا لا تصطدم بشيءٍ من الحقائق العقلية، فتكون كلمة التوحيد موجودة في ذلك

الأدب حتى تنمو معه. لقد حرص الإسلام على أن يكون أولَ ما يطرق سمع الصبي الشهادتان[٣]، وكان سلفنا أول ما يحرصون عليه أن يتكلم الطفل بالشهادة، فتنمو معه ويزداد حبُّه لها. يقول الإمام الغزالي: «اعلم أن ما ذكرناه في ترجمة العقيدة، ينبغي أن يقدم إلى الصبي في أول نشوئه؛ ليحفظه حفظاً لا يزال ينكشف له معناه في كِبَرِه شيئاً فشيئاً»[٤].

فلا بد من ترسيخ حب الله - سبحانه وتعالى - ومعرفة قدرته، وأنه خالق الإنسان ومسيِّر الكون، وأن المرجع والمآل إليه، فينشأ الطفل غير مشوش التصور، لا يعلم أين الملجأ، عندما يقلقه أمر أو يشكل عليه، تهزُّه أول كلمة شك، أو ينساق وراء الجهل، فيقع في الشكوك المهلكة أو البدع المظلة.

وما أجمل تلك الأناشيد التي تمجد الخالق وتحث على التدبر في مخلوقاته، أو تلك القصص والصور التي تزيد الطفل يقيناً بعظمة الخالق وقدرته، فيزداد حبًّا لربه ويقيناً بعقيدته التي تدعوه إلى اللجوء لله - عز وجل - في كل أمر من أموره.

ومن تلك الأهداف العقدية محبة رسول الله r والأنبياء والرسل، وذلك عن طريق النتاج الذي يتناول السيرة النبوية وقصص الأنبياء، المستمدة من القرآن الكريم والسنة الكريمة، لا من الإسرائيليات. فما أروع تلك القصص عندما تكون تفسيراً مبسطاً لقصص الأنبياء والمرسلين التي وردت في القرآن، فيزداد ارتباطه بالقرآن، ويعلم علم اليقين أنه المصدر السابق لتلك القصص، وأنه لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فيكون ذلك أنموذجاً يحتذي به في حياته وقدوة يسير على هداها، كما يصبح ذلك طريقاً لتعلم القرآن وقراءته ومحبته والارتباط به. ومن الأهداف كذلك تحبيب الأطفال بالرسول -صلى الله عليه وسلم- ، ومعرفة حقه، ووجوب طاعته، ففي عرض سيرته مجملة أو مقسمة، تتناول مواقفه مع المشركين والمخالفين ورحمته وعطفه بهم، وحدبه على الإنسان والحيوان، ولين معشره، وصلته بأصحابه رضوان الله عليهم، وعرض محبتهم له وفدائهم له، وتطابق مخبره ومظهره -صلى الله عليه وسلم- خير مرسخ لتلك المحبة، كما تعرض لهم علاقته مع أهل بيته، ليكون الطفل على دراية بدور الأم والأب والأولاد، فيكون ذلك قدوة ناطقة له.

ولا بد في أدب الطفل من استلهام كل أمرٍ عقدي من القرآن الكريم؛ حتى يعرف الطفل عن طريق تلك الآداب أن القرآن مصدر عقيدته، لا يدخله شك ولا شبهة؛ ليكون ذلك خير دفاع في نفسه في وجه تيارات الضلال، فينشأ الطفل قادراً على التكيف، لا تتنازعه الأهواء، ولا تميل به الأدواء، ويكون أكثر اتزاناً ويقيناً؛ لأن العقيدة الصحيحة غُرست في قلبه وفكره بتمثله لها عن طريق تلك الآداب. يقول الإمام الغزالي: «ويرسل إلى المكتب مبكراً فيتعلم القرآن وأحاديث الأخيار، وحكايات الأبرار ليُغرَس في نفسه حب الصالحين»(٥).

وليس الأمر في ذلك بحشو أدب الطفل بتلك الأسس حشواً، بل تكون أسساً يركز عليها ذلك الأدب، فقد تكون القصة أو التلوين أو الرسم المتحرك أو الأنشودة في بابها أو تحوي بين ثناياها تلك الأسس، لتصل إلى الطفل مقرونة بشيء من المحسوسات، لتكون أسرع رسوخاً في ذهن الطفل، مُبسَّطة حتى يمكن لعقل الصغير إدراكها، وفي القرآن الكريم أمثال لذلك من ضرب الأمثال على التوحيد، وعظمة الخالق، وقصص النبيين. ويجب أن تراعى مسألة المستوى العقلي للطفل ومرحلة نموه؛ لأن تقديم المعلومة التي فوق مستوى إدراك الطفل العقلي يؤدي إلى تهربه من فهمها(٦)، بل قد تؤدي إلى نشوء تصور معيب لها في عقله، يؤثر على مساره المعرفي العقدي.

٢ - الهدف التعليمي:

لا بد أن يضيف الأدب إلى أهله شيئاً قد يكون مفيداً أو ضاراً. وأدب الطفل لما كان يكتب بقصد تقديم المعرفة والتعليم للطفل، كان من الواجب أن يقدم لهم ما يفيدهم في حياتهم القادمة، لهذا فإن حب المعرفة والفضول المعرفي عند الطفل يجب أن يستغل لتقديم المعرفة في أدب الطفل. يقول عبد الفتاح أبو معال: «ولما كان الإحساس بالحاجة إلى المعرفة عند الأطفال جزءاً من تكوينهم الفطري؛ لأن غريزة حب الاستطلاع تنشأ مع الطفل وتنمو معه، ومحاولة الطفل التعرف على بيئته تعتبر من العوامل الهامة التي إذا عولجت بحكمة، فإن ذلك يؤدي إلى تنمية ما يمكن أن يكون لديه من إمكانات وقدرات»(٧).

ومن ذلك أن يكون هذا الأدب يدرب الطفل على قراءة القرآن، وإجادة تلك

القراءة مع فهم مبسط لمعاني ما يقرأ لكي يتذوق القرآن ويفهم ما يقرأ. وفي القرآن رصيد ضخم للمعارف بأنواعها؛ مما يفتح عقل الطفل ويزيد تعلقه بكتابه. ففي بعض سور القرآن كسورة الفيل، والمسد، والشمس، قصص مبسطة وقصيرة تناسب الأطفال. وكلما تقدم الطفل في النمو النفسي والعقلي؛ كان الأدب مراعياً لذلك التقدم[٨]، كما يتعلم عن طريق الأدب ما يُقوّم لسانه من لغته العربية، ويزيد من معجمه اللغوي، فيزداد تعلقاً بها ومحبة لها، وترتقي قدرته التعبيرية، مع مراعاة القاموس اللفظي للطفل وعدم تحميله فوق قدراته، ولذلك لا يستطيع كل مبدع الكتابة للأطفال.

وليكن الأدب محفزاً الطفل على اكتشاف كل جديد، ومعرفة خفاياه من علوم دنيوية تحيط به كمكونات جسم الإنسان وآليته، وخلق الحيوانات والأرض والأفلاك وغيرها؛ ليعرف إبداع الخالق وعظمته مع ربط ذلك بالقرآن الكريم الذي يحوي الكثير منها، كما يعلمه الأدب العلوم الإنسانية، كالتاريخ والجغرافيا والفيزياء والحاسب الآلي والأقمار الصناعية، ليشبع في نفسه حب المعرفة، ولينمي ما لديه من هوايات لتصبح مهارات يمتاز بها. قال محمد بريغش: «وأدب الطفل يعين على اكتشاف الهوايات والحصول على المهارات الجديدة، ويعمل على تنمية الاهتمامات الشخصية عند الطفل»[٩].

ويمكن تشجيعه على استعمال تلك المعارف في حديثه مع غيره، وفي إلقائه ومخاطبته للجمهور، ولنعلم مدى فائدة تلك الآداب للطفل، لننظر إلى الرسوم المتحركة المدبلجة أو المنتجة بالعربية الفصحى. وهي أدب مكتوب تحول إلى قصة مُشَاهَدة. لقد تعلم أكثر الأطفال هذه اللغة الفصيحة المبسطة فأصبحت محببة لهم، وأصبح السواد الأعظم من أطفالنا المتابعين لها يعون ويفهمون لغتهم الفصحى، وإن لم يستطيعوا الكلام بها بشكل جيد، وظهر أثر ذلك في كتاباتهم، فزادت مفردات الفصحى وأساليبها، وأثّرت في أحاديثهم وكتاباتهم.

٣ – أهداف تربوية:

إن التربية التي يتلقاها الطفل عن طريق الأدب ليست بأقل مما يتلقاها في مدرسته أو على يد والديه أو عن طريق المجتمع الذي يعيش فيه؛ لأن الطفل عندما

تكون التربية بالأدب أيًّا كان نوعه يقرؤها أو يسمعها أو يراها فإنها ترسخ في ذهنه، وتحضر في أقواله وأفعاله، فابن عباس -رضي الله عنهما- عندما أوصاه الرسول r بالوصية الجامعة[١٠] كان طفلاً نبيهاً، وكانت تلك الوصية النبوية تناسب مستواه العقلي والإدراكي، فلما وعاها من فم رسول الله -صلى الله عليه وسلم- ؛ طبق تلك النصيحة التربوية، فكانت ذات أثر تربوي في مسيرة حياته، طبعته بطابعها الإيماني، فطبقها خير تطبيق ونقلها إلى غيره من الناس.

والطفل بطبعه ميال إلى تقليد غيره من الكبار بالحسن والقبيح، فالتربية لا بد أن تراعي ذلك الجانب؛ فإنه عندما يشاهد رسوماً متحركة، أو مسرحية، أو يقرأ أو يسمع قصة، يتمثل أو يحاول أن يتمثل دور البطل أو الشخصية التي تناسبه فيها، فيحاول قدر الإمكان تقليدها، أو إسقاطها على الشخصيات التي يعرفها[١١]؛ لذلك وجب علينا أن نستفيد من ذلك، وخاصة في الأدب المرئي للطفل؛ لأنه أسهل طريق للتربية، لا يحتاج إلى كبير جهد وعناء، خاصة للأطفال الذين لا يستطيعون القراءة.

إذن يجب أن يكون هذا الأدب تعليماً للطفل على كل خلق حسن، وفكر حر، وإرادة كاملة، لا يقبل إلا كل قدوة حسنة، تتهذب أخلاقه بهذا الأدب، وتنطلق أفكاره حرة من الببغائية والتسيير، فما أفضل تلك الرسوم المتحركة أو غيرها التي تصور طفلاً ينشأ على الفطرة الإلهية، حرًّا منطلقاً في حياته، موحداً لربه، متصفاً بكل خلق حسن ونبيل، يتمثلها الطفل ويعجب بها أيما إعجاب. وما أكثر ما بلينا بتقليد أطفالنا لكل بطل أجنبي؛ بسبب قصور شديد لأدب الطفل المرئي لدينا، إن لم نقل انعدامه، فجلب لنا جيلاً منفصلاً عن أمته، بل وعن محيطه الصغير، ممن هم أكبر منه سنًّا، وما أعظم تأثير قصص الصحابة والصالحين والعلماء والرواد؛ لأنه سيتمثل تلك المواقف لتصبح جزءاً من تكوينه.

فلا بد أن تكون الأهداف التربوية في هذا الأدب أهدافاً سامية، منتقاة من تاريخ أمتنا، تنمي في الطفل روح التسامح والعطاء والبذل؛ لأن التربية الأنانية وحب الذات قادتنا لنكون أمة كغثاء السيل الذي أخبرنا به النبي -صلى الله عليه وسلم- ، كما تنمي فيهم روح المبادرة والقيام بالأعمال المفيدة والفريدة، فيتجافون

عن انتظار المعجزات التي لن تكون، فنربي بهذا الأدب الاعتماد على العقل المتفق مع القرآن والسنة الصحيحة في تصديق أي أمر ينقدح في ذهن الطفل، بدلاً من تحكيم الأساطير التي تقود للإيمان بالخرافات والخزعبلات، التي انتشرت بين كثير من المسلمين، فظهر أثرها في شيوع التصديق الجمعي، والسير وراء بعض الخرافات، واللجوء إلى القبور للبحث عن الخلاص والمشعوذين للبحث عن الشفاء، فضاعت الهمهم وتلاشت العقول. إن أدب الطفل إذا خاطب العقل وحارب الجهل فإنه سيطبع الطفل بطابع الاستقلال الفكري، ويجعله من أصحاب العزة والأنفة، التي لا تنحني إلا لخالقها، لا تأسره ملذات الدنيا، ولا تكسره صروفها. إن هذا الأدب يصور لهم أن الحياة خير وشر وسعادة وعناء، حتى نبعدهم عن اليأس والضغوط والتشاؤم. ولا زلنا نرى في أرفف المكتبات تلك القصص المفزعة عن الشياطين والعفاريت والسحرة، التي جبلتنا على الخوف والرهبة من كل شيء لا نراه. فهي بهذه السطحية المتطية جناح الخرافة، ستسكن الرعب في قلوب الأطفال، وستجعلهم نهباً للخرافة والدجل اللذين أعادا الأمة القهقرى، وجعلاها أيتاماً على مأدبة اللئام.

٤ - الهدف الترفيهي:

لا بد أن يكون هذا الهدف موجوداً؛ فهو الذي عن طريقه تتسلل الأهداف الأخرى؛ لأن الطفل يحب التسلية والترفيه، ويمل من الجد، فهو يعتقد أن ما يشاهده أو يقرأه من قصص ضربا من اللعب الإيهامي، فيندمج معها ويعيد اكتشاف نفسه من خلالها[١٢].

فعندما نقدم أدباً يشتمل على المسلمات العقدية وطرفاً من العلوم والمعارف عن طريق الترفيه، فلا بد أنه سيُقبل عليها وتنغرس في ذهنه أكثر مما لو كانت خالية من التسلية والترفيه. ولا أدل على ذلك من تعلق التلاميذ بالرسوم المتحركة، وشدة شغفهم بها، فهي في ظاهرها ترفيه وحسب، ولكن في باطنها مادة تعليمية وتربوية لا يستهان بها. يقول عبد الفتاح أبو معال: «والفيلم المصور المسجل بالصوت والمصاحب للحركة، يساعد الأطفال على إيصال المادة التعليمية إلى جميع فئات الأطفال؛ فهذه العناصر: الصوت والصورة والحركة، تقوي سرعة البديهة والذاكرة، وتغرز القدرة على الفهم والحفظ»[١٣].

لكن طلب تلك التسلية والترفيه للطفل لا يصرف هذا الأدب إليها، خاصة بدون نظر إلى الأهداف السابقة؛ لأنها المهمة وهو الوسيلة. لننظر إلى واقعنا حينما صرفنا أطفالنا نحو التسلية، فكثير من الأدب المقدم للطفل نقصد به التسلية والترفيه قصدا، ونحاول به صرف وقته عما نجزم بأنه سيئ، كالخروج للشوارع، أو اختلاطهم بمن هم أكبر منهم سنًّا، أو ممن نظن بهم سوءًا، لكنها غرست في نفوسهم ما يصادم الدين والأخلاق، أو على أقل تقدير، لم تقدم لهم ما يفيدهم؛ لأنه لا يوجد أدب ترفيهي منعزل عن الأهداف الأخرى، فالطفل عندما يقرأ قصة، أو يشاهد رسوماً متحركة، أو يلون رسوماً، فإنه يستمتع بذلك ويتسلى به، ولكنه يكتسب من تلك التسلية قيماً ومفاهيم، إن صيغت بما نريد؛ أفادت، وإن صاغها غيرنا؛ قد تفيد ولكنها تضر أيضاً، فهي كالخمر والميسر حينما وصفهما الله- عز وجل- بالمنفعة، لكنها دون الضرر بكثير[١٤].

واقع أدب الطفل:

هل حققنا هذه الأهداف؟ لا شك أننا لم نحقق إلا جزءًا يسيراً منها لأطفالنا، ولعل الهدف الذي برعنا في تحقيقه منها هو (لهدف الترفيهي). لماذا؟ لأنه هدف لا يحتاج إلى عمل وعناء وفكر كبير، نقوم بحشو الخيال الكاذب في قصة أو خلافها، ثم نعطيه الطفل، رغم خطورته. يقول عبد التواب يوسف: «هناك فارق بين الخيال من جانب، وبين الكذب وعدم الصدق من جانب، فالأطفال يحبون سماع الحكايات التي يعتقدون أنها ممكنة الحدوث، وهم لا يرفضون الأحداث الخارقة»[١٥]. وأسهل من هذا أن نقوم باستيراد ما يطرح لنا من آداب الأمم الأخرى التي تختلف عنا اختلافاً كبيراً، ليس في الأهداف فقط، بل في الإرث والمنطلقات التي يتكئ عليها أدب الطفل عندهم، ونسارع به إلى أطفالنا، فنحن نقصد به الترفيه، وغيرنا له أهداف أخرى، يغرسها فيه. يقول حازم العظم: «إن معظم ما تنشره دور النشر للأطفال مترجم أو مؤلف بغير خبرة كافية، فالأدب الخاص قليل، ويمر بأزمة وجود، وهذه الأزمة أتاحت لبعض الناشرين في غيبة الرقابة والنقد البحث عن مجلات وكتب الأطفال الرائجة، فقدموها لأطفالنا مترجمة بالصور نفسها بغير تمحيص، مع أنها تحوي قيماً تربوية غير ملائمة لعقيدتنا وقيمنا الروحية، أو مرفوضة حتى في البلاد التي تصدر

عنها»[١٦]. ويقول عبد التواب يوسف: «والأطفال لدينا اليوم ضاقوا بسذاجة الكتب التي تسمى: كتب الأطفال، وضاقوا ببساط الريح وسندريلا وغيرها»[١٧]. بل بُلينا بمن يكتب قصصاً للأطفال تهدي إلى الخوف والجبن مما نجهله، بدل أن تهدي إلى الشجاعة والإقدام، وتدعو إلى الركون إلى الحظ والاعتماد في السعي على الخرافات والأساطير، كقصص السحرة والشياطين والعفاريت. يقول محمود شاكر سعيد: «إن كثيراً مما كتب للأطفال في واقعه ليس صالحاً للأطفال؛ لتجاوزه مستويات الأطفال، أو لتجاوزه الجانب التربوي المناسب للأطفال، أو لعدم تضمنه قيماً أخلاقية تسهم في تربية الأطفال وتنشئتهم»[١٨].

وخرج حازم النعيمي في تحليله لقصص مجلة عربية للأطفال بنتيجة مفادها: «أن كثيراً من هذه القصص يسيطر عليها اتجاه ينقص دور المرأة في مجتمعنا العربي، كما أن الأفكار الواردة فيها تعبر عن تبني مفاهيم خاطئة عن قدرات المرأة ووظيفتها الاجتماعية وسماتها الشخصية وسلوكها»[١٩].

وأدب الطفل مجال واسع لنشر التبعية الثقافية والإعلامية، إذ يستخدمه أصحاب الثقافة الأقوى والحضارة المسيطرة لغزو ثقافي وإعلامي، فيتلقى الطفل النتاج الأدبي والفني الغزير في شتى الفنون والوسائط بقصد التأثير على تكوين الناشئة، والترويج للنمط الثقافي التابع؛ لذلك أفرز لدينا مفاهيم خاطئة، أنتجت انفصالاً بين الطفل وعقيدته وتراثه ومجتمعه؛ لأنه يرى ما يصادم ما يقال له، وفي النهاية يكون عقل الطفل مجالاً للصراع، يؤدي به إلى التشتت والتذبذب.

كما يركز كثير من كتاب الأطفال على النزعة الفردية التي تسير الحدث، دون ذكر للمجتمع المحيط بالبطل؛ مما يجعل الطفل معتزاً بذاته، ميالاً للانفراد برأيه، مهملاً آراء الآخرين. إن الكتابة موهبة هي أوضح في الكتابة للطفل؛ لأنك تتعامل مع مصدق لما يراه أو يسمعه أو يقرأه، ولقد تجافى كثير من الناشرين عن الاستثمار في أدب الطفل؛ نظراً لتكلفته العالية، ولندرة الكتاب فيه، وتوجهوا إلى مجال أرحب وأيسر وهو الترجمة المبتسرة؛ لأنها أسهل وأقل كلفة وأكثر ربحاً؛ مما جعل الموهبين في الكتابة للأطفال، يعانون في نشر إنتاجهم، فهم إما ينشرون على حسابهم، وهذا يسبب لهم خسائر قد لا يتحملها كثير منهم، أو ينتظرون عطف الناشر الذي قد لا يأتي؛ فخرجوا من الميدان.

وأدب الطفل- نظراً لكلفته العالية- خير من يقوم به المؤسسات الحكومية التي تملك المال والدعم، ولنا في ذلك مثال حي، فقد استطاعت دول الخليج العربي- ممثلة في الإنتاج المشترك- أن تنتج برنامجاً مرئياً للأطفال، اسمه (افتح يا سمسم)، يحمل جميع الأهداف التي ذكرناها، فكان وجبة ينتظرها الأطفال بشوق، لكنها -مع كل الأسف- تراجع إنتاجها، بل توقف. ونلحظ منذ عقد من الزمن أن جيل الشباب بدأ بنشر ما كتبه المتخصصون قبل ردح من الزمن، بالتزامن مع نشر الجديد من أدب الطفل؛ مما كان له أطيب الأثر، حيث يجد الأب المسلم ما يطلب في كثير من الأحيان لأطفاله. ولا بد أن نعي أننا نصارع عدوًّا شرساً، له باع طويل في التعامل مع أدب الطفل، إن لم نشمر ساعد الجد؛ فلن نلحق به، ناهيك عن أن نسبقه.

الحواشي:

(١) انظر: المرشد التربوي لمعلمات رياض الأطفال في دول الخليج العربي، ص١١.

(٢) سورة النور، الآية٥٩.

(٣) يسن التأذين في أذني المولود. ينظر: ابن قيم الجوزية، تحفة المودود بأحكام المولود، د.ط، تحقيق شعيب الأرناؤوط (دمشق: مكتبة دار البيان،١٣٩١هـ/١٩٧١م)، ص٣٠.

(٤) الإمام أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين (القاهرة: ١٣٤٧هـ)،١/٩٤.

(٥) السابق، ٣/٥٧.

(٦) هادي الهيتي: أدب الطفل: فلسفته فنونه وسائطه (القاهرة: ١٩٧٧م)، ص١٣.

(٧) مجلة التوثيق التربوي، وزارة المعارف السعودية، العدد ٣٦، ص٨٦.

(٨) أدب الطفل فلسفته فنونه وسائطه، ص١٥.

(٩) حسن بريغش: أدب الطفل : أهدافه وسماته (بيروت: ١٤١٦هـ)، ص٤٣.

(١٠) مسند الإمام أحمد، تحقيق مجموعة من المحققين (بيروت: ١٤٢٠هـ)، ٤/٤١٠.

(١١) أدب الطفل: أهدافه وسماته، ص١٣٣.

(١٢) السابق، الصفحة نفسها.

(١٣) مجلة التوثيق التربوي، ص٨٥.

(١٤) قال تعالى: (يَسأَلونَكَ عَنِ الخَمرِ وَالمَيسِرِ قُل فيهِما إِثمٌ كَبيرٌ وَمَنافِعُ لِلنّاسِ وَإِثمُهُما أَكبَرُ مِن نَفعِهِما وَيَسأَلونَكَ ماذا يُنفِقونَ قُلِ العَفوَ كَذٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الآياتِ لَعَلَّكُم تَتَفَكَّرونَ) (سورة البقرة:الآية ٢١٩) .

(١٥) وعبدالفتاح من أوائل المبرزين في الكتابة للطفل. نقلاً عن: نجيب الكيلاني، أدب الطفل في ضوء الإسلام (بيروت: ١٤١٢هـ)، ص١٦٦.

(١٦) محمود شاكر سعيد: الكتابة للأطفال بين الواقع والتطلعات (بيروت: ١٤١٦هـ)، ص١٢.

(١٧) أدب الطفل في ضوء الإسلام، ص١٦٥.

(١٨) الكتابة للأطفال بين الواقع والتطلعات، ص٣٨.

(١٩) السابق، ص٣٩.

البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث للدكتور موفق رياض مقدادي[1]

قراءة د.سعيد بوعيطة - المغرب

على الرغم من التراكم النسبي الذي حققه أدب الطفل في عالمنا العربي، فإنه لا يزال يعرف مجموعة من الإشكالات و المعوقات التي تختلف من قطر عربي لآخر، وكذا لاعتبارات عدة. نذكر من بين هذه الإشكالات على سبيل المثال لا الحصر: ماهية أدب الطفل (التي تختلف من كاتب ومن باحث لآخر)، صيغ كتابة هذا الأدب، وسبل تحليل ما كتب في هذا المجال. هذه القضايا المحورية وغيرها ، عالجها الدكتور موفق رياض مقدداي في كتابه الأخير (البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث).

يتضمن الكتاب مقدمة ومدخل وستة فصول. وقد أضاف الكاتب ملحقاً للكتاب، تناول من خلاله أهم الأعلام العرب في أدب الأطفال .

في مقدمة الكتاب، أشار الدكتور موفق رياض مقدادي إلى أهمية موضوع الأدب الموجه إلى الأطفال في الوطن العربي. كما أن هذا الموضوع لم ينل حتى عصرنا الحديث مـــا يستوجبه من اهتمامات في دراستنا النقدية. ص:٨. ومن هذا المنطلق، دعا الباحث إلـــى الاستفادة (في التعامل مع هذا الأدب) مما تحقق في مجال السرديات؛ مما جعل الباحث يشير إلى أنه سيستند في ذلك إلى أعمال (جيرار جينيت) في (خطاب الحكاية)، و(تزفيطان تودروف) في دراسته (مقولات السرد الأدبي)، وكذا ما جاء في كتاب (نظرية المنهج الشكلي)، وهو كتاب جماعي، و (تقنيات السرد الروائي) للناقدة يمنى العيد.

أما مدخل الكتاب، فحدد مجموعة من المفاهيم، أهمها : البنية، والحكاية، و السرد. يعرض الفصل الأول من الكتاب، مسيرة أدب الأطفال العربي من حيث جذوره و نشأته وتطوره، كما ناقش النوع الأدبي: الشعر و النثر، وحدد سمات هذا الأدب.أما في الفصل الثاني، فقد حاول الباحث تفصيل القول في المكون اللغوي لهذا الأدب وتحديد الأداء الأسلوبي، وقد ركز في ذلك على أهمية الجانب اللغوي المرتبط بالطفل. أما الفصل الثالث، فقد خصصه الباحث للسارد (الراوي كما يشير الباحث) ، من حيث الحضور و الوظائف و التعدد. وفي هذا الفصل، تبرز - بشكل جلي- استفادة الباحث مما تحقق في مجال السرديات الحديثة مع (جان بويون، وتودروف، وجيرار جينيت، إلخ...). ويعتبر الفصل الرابع، من أهم فصول هذا الكتاب؛ بحيث تناول الباحث من خلاله المعطيات

السيكولوجية للأبنية السردية، إذ بين أهمية القصة ودورها في إشباع الحاجات النفسية و المعرفية للأطفال، والتركيز على المعطيات السيكولوجية لتجربة المتلقي / الطفل. أما الفصل الخامس، فاهتم بصيغ الحكايات وتنوعاتها، فحدد مفهوم الصيغة، و أهم الصيغ التي اتبعها كتاب هذا الأدب في قصصهم. أما الفصل الأخير / السادس، فتناول البيئة القصصية: المكانية و الزمانية، كما تناول السرد من حيث البطء و السرعة. وهذه

الأخيرة استقاها الباحث كذلك مما تحقق في مجال السرديات الحديثة .

أ ـ أدب الأطفال العربي ، مقاربة عامة:

عمل الباحث موفق رياض مقدداي في هذا الفصل على تحديد مجموعة من القضايا الهامة المرتبطة بأدب الطفل العربي؛ فقام بتحديد الجانب المصطلحي، وكذا جذور هذا الأدب و التطورات التي عرفها. وفي هذا الإطار، يؤكد الباحث على ضرورة التمييز بين مفهومي ثقافة الطفل و أدب الطفل؛ نظراً لما يعرفانه من خلط لدى مجموعة من الباحثين. ويرى الدكتور مقدداي، بأن أدب الطفل» نوع أدبي متجدد في الأدب الحديث، يتوجه لمرحلة عمرية، متدرجة من عمر الإنسان، يكتبه الكبار للصغار في الفنون النثرية و الشعرية المتنوعة، في لغة تتناسب وجمهور الأطفال ومداركهم، وفقاً لمعايير كتابة النص الأدبي للأطفال»، ص: ١٨. إذ على كتاب هذا الأدب مراعاة المراحل العمرية للمتلقي / الطفل، و مميزاته، و الحاجيات النفسية المرتبطة بهذا المتلقي. وفي هذا الإطار، فعلى كاتب أدب الأطفال الإلمام -ولو بشكل نسبي- بعلم الاجتماع وعلم النفس.

أما فيما يتعلق بالنشأة، فيرى الباحث بأن أوربا قد حازت قصب السبق في الاهتمام بهذا الأدب؛ إذ برز بشكل جلي منذ القرن السابع عشر الميلادي، أما عالمنا العربي، فإن هذا الاهتمام لم يبرز سوى في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. لكن تبقى الاهتمامات الأوربية، أكثر من مثيلاتها في عالمنا العربي في هذا المجال. فبالنسبة للكتب المنشورة، فقد وصلت إلى ٧٠٠٠كتاب عام ١٩٩٧م . وقد وصل هذا الرقم خلال سنة ٢٠٠٠م إلى مئتي ألف كتاب.

بعد ذلك، تناول الباحث مجموعة من الأنواع الأدبية المرتبطة بأدب الطفل، وحصرها فيما يلي:

١ ـ الشعر (يندرج ضمنه): الشعر القصصي، الشعر الغنائي، الشعر المسرحي، إلخ...

٢ ـ النثر (يندرج ضمنه): قصص الحيوان، قصص البطولة و المغامرة، قصص الخوارق ، القصص التاريخية، قصص الفكاهة، القصص العلمية.

حين حدد الباحث هذه الأنواع الأدبية، عمل على تحديد مجموعة من المميزات و الخصائص المرتبطة بأدب الطفل، و المعضلات التي يعرفها هذا الأدب بصفة عامة .

ب ـ اللغة وجماليات الأداء:

حاول الباحث في هذا الفصل (الثاني)، الوقوف عند مجموعة من القضايا: مفهوم اللغة، أهمية اللغة، مراحل النمو اللغوي عند الطفل، التكرار، أهمية العنوان. وفي تحديده لعدد من المصطلحات و المفاهيم ، اعتمد الباحث على الحقل اللساني، خاصة مع (سوسير) و (بنفنست). وقد اعتبر عنصر اللغة أساس هذه الكتابة، فاللغة في «الرواية أو القصة هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ لأن الشخصية تستعمل اللغة، أوتتواصل بها ...)، ص: ٥٢. إن اللغة -حسب الباحث- وسيلة الأديب للتعبير، مثلما أن الرخام أو البرونز أو الطين، هي مـــواد النحات. أما بالنسبة لأدب الطفل، فيرى الباحث أن لغته يجب أن تتوفر على خاصيات هامة:

١ ـ وضوح اللغة و الابتعاد عن الغموض في الألفاظ وتداخل التراكيب.

٢ ـ بساطة اللغة و الابتعاد عن الألفاظ الغريبة عن معجم الطفل اللغوي.

كما تناول الباحث مجموعة من المراحل التي يجب على كاتب أدب الأطفال ضرورة معرفتها:

أ ـ مرحلة ما قبل الكتابة: وهي - حسب الباحث - ما بين ٣ و ٦ سنوات تقريباً.

ب ـ مرحلة الكتابة المبكرة: تمتد من سن ٦ إلى ٨ سنوات.

ج ـ مرحلة الكتابة الوسطية: وتمتد من سن ٨ إلى سن ١٠.

د ـ مرحلة الكتابة المتقدمة: وهي من سن ١٠ إلى سن ١٢ .

وقد حدد الباحث هذه المراحل؛ قصد مراعاة مراحل النمو التي يمر منها الطفل، سواء على المستوى الفيزيائي أو السيكولوجي؛ لكي تتناسب كل مرحلة من هذه المراحل مع هذه الكتابة.

ج ـ مواقع الراوي و اعتبارات التلقي:

ناقش الباحث في هذا الفصل، مواقع الراوي داخل أدب الطفل (القصص)، و أهمية المتلقي.

ويبرز -بشكل جلي- أن الباحث قد استند في هذا الفصل على أهم منجزات السرديات الحديثة، سواء الاتجاه الإنجليزي (برسي لوبوك ، هنري جيمس ، إلخ...) و الفرنسي (جان بويو ، تزفيطان تودروف، جيرار جينيت، إلخ....). وقد فصل القول في عدد من القضايا المرتبطة بالراوي: ماهيته، حضوره، حدوده المعرفية، إلخ... وحاول تبيان تجليات هذا المعطيات من خلال مجموعة من النماذج القصصية.

وقد لاحظ الباحث مقدادي أن العلاقة بين المرسل / الكاتب (المربي) و المتلقي / الطفل، هي علاقة باتجاه واحد، تنطلق من الكاتب و تنتهي عند الطفل، عبر رؤية وعظية، تمثل سلطة الراوي على المسرود له؛ لذا فإن الراوي في أدب الأطفال ، يبذل قصارى جهده كواعظ و معلم. ويعمل على توظيف جل الوسائل المتاحة؛ من أجل توصيل المعلومة للمتلقي / الطفل .

د ـ المعطيات السيكولوجية للأبنية السردية:

يعتبر هذا الفصل -حسب تصورنا على الأقل- من أهم فصول هذا الكتاب؛ حيث يتناول مجموعة من المعطيات السيكولوجية للحكاية الموجهة للأطفال؛ بحيث تتجلى في أهم القضايا و العناصر و الأحوال النفسية التي تتعلق بالرسالة من حيث: أهميتها، هدفها، أثرها في المتلقي (الطفل)، فئاته العمرية، القصص التي تتناسب مع كل مرحلة، الكاتب ودوره في بناء القصة المناسبة لهذا المتلقي / الطفل؛ لكون العمل الأدبي- بصفة عامة - يقوم على هذه العناصر الرئيسية الثلاثة: الكاتب ، النص، المتلقي.

إن غاية الأدب الموجه للأطفال ـ حسب الباحث ـ لا ينحصر دورها في إذكاء ملكة الخيال عندهم فحسب، بل تتعدى ذلك؛ بحيث تعمل على تزويدهم بالمعلومات العلمية والنظم السياسية، والتقاليد الاجتماعية والعواطف الدينية و الوطنية، إلى توسيع قدراتهـــــم ورصيدهم اللغوي؛ ولعل هذا هو

الهدف المحوري في هذا الأدب. إن القصة في هذا الأدب - على سبيل المثال- تلعب دوراً مهمًّا في تنشئة الأطفال، وفي إكسابهم الكثير من المعارف والعادات السلوكية الإيجابية. وفي هذا الإطار، عمل الباحث مقدداي على تحليل مجموعة من النماذج القصصية والشعرية، نذكر منها على -سبيل المثال لا الحصر-: عادل الغضبان (صاحب البلبل) ، فيروز البعلبكي (صاحبة ضياء و شمس الضحى)، عبد الجبار ناصر (صاحب وادي الأفاعي). تساءل الباحث -في إطار تحليله لهذه النماذج- عن مدى نجاعة هذه القصص الشعبية و الخرافية، كما تساءل عن أهميتها بالنسبة للطفل. وقد حاول إيجاد مبررات لذلك التوظيف، من خلال ما ذهب إليه علماء النفس و كذا النقاد على السواء .

حين تناول الباحث مقدداي مسألة التلقي، أكد على ضرورة مراعاة كاتب أدب الطفل الفئة العمرية التي يكتب من أجلها؛ لأن كل فئة عمرية لها قصص مختلفة عن الفئات العمريـــة الأخرى، في حين لا يراعي كتاب الكبار هذه القضية. وهذه - حسب الباحث - من أهم الاختلافات بين أدب الكبار وأدب الصغار. وفي هذا الإطار، أثار الباحث مـــلاحظتين أساسيتين، تتجلى الأولى في كون ما يتداول من دراسات حول موضوع نمو الطفل، هو ثمرة بحوث علماء النفس و الكتاب في بيئات غير البيئة العربية (في البيئة الغربية). و أجريت على أطفال يختلفون عن الأطفال العرب اختلافاً كبيراً في نواح عدة، أهمها: اختلاف البيئات الاجتماعية، التراث الثقافي المختلف بين الشرق و الغرب، إلخ .... أما الثانية، فتكمن في كون علماء النفس لم يتفقوا على تقسيمات موحدة لمراحل النمو ،كما لم يتفقوا على بدايات هذه المراحل ونهاياتها، وكذا أسمائها. بعد ذلك تناول الباحث مسألة المتلقي وفئاته العمرية . وهي تتعلق بقضية التلقي بصفة عامة وما يرتبط بذلك من ظروف عامة، و دور المبدع في الإلمام بجل هذه المعطيات، ليخلص الباحث (في هذا الفصل) إلى أن نجاح عملية الاتصال يتوقف على مدى التناغم و التوافق بين المرسل / الكاتب و المتلقي / الطفل. وهذا يتطلب -حسب الباحث- من الكاتب أن يتحسس ضمير النشء و أن يعبر عنه . وهذا لا يتم إلا من خلال الالتصاق الدائم

بالأطفال تفكيراً و إحساساً، كما تناول الباحث (في هذا الفصل) بالقراءة و التحليل، مجموعة من القصص، أهمها قصة (أبو صير و أبو قير) و قصة (عبد الله البري و عبد الله البحري) للكيلاني .

هـ ـ صيغ الحكايات و تنوعاتها:

تناول الباحث مقدداي في هذا الفصل (الخامس) مجموعة من المفاهيم و المصطلحات التي استقاها مما تحقق في مجال السرديات الحديثة، وعلى رأسها مفهوم الصيغة كما حددها الناقد (تزفيطان تودروف) و (جيرار جينيت)، لكن في إطار حديثه عن الصيغة عند (تودروف) فإن الباحث حددها كما تحدد الرؤيا السردية؛ بحيث أشار إلى كونها «الكيفية التي يعرض لنا بها السارد ويقدمها لنا بها»، ص: ١١١. بعد ذلك تناول مجموعة من المفاهيم: السرد (وقد حدد مجموعة من الأشكال السردية: السرد اللاحق، السرد السابق للحدث، السرد المتزامن مع الحدث، السرد المتداخل، إلخ ....)، لكن هذه التنويعات السردية ، غالباً ما ترتبط بالمستوى الزمني للنص السردي. وتكون - كما أشرنا - ناجعة في تحليل النصوص الروائية، وأقل نجاعة في تناول النصوص الموجهة إلى الأطفال. كما تناول الباحث مقدداي في الفصل نفسه مجموعة من التقنيات السردية (نذكر منها الأنماط السردية المختلفة: الخطاب المسرود بكل تجلياته، الخطاب المعروض بكل تجلياته كذلك، والصورة السردية و ما يرتبط بها). وقد تناول الباحث مقدداي هذه التقنيات من خلال تطبيقها على مجموعة من النماذج القصصية الموجهة للأطفال. لكن في نهاية هذا الفصل، يشير الباحث إلى كون هذه التقنيات لا تتناسب مع أدب الأطفال الذين يحتاجون في قصصهم إلى أزمنة عادية، لا تعرف التقاطع، وإلى زمن تسلسلي بالنسبة للأحداث و ترتيبها.

و ـ البيئة القصصية:

عنون الباحث هذا الفصل / السادس، بالبيئة القصصية. ولعله يقصد الفضاء القصـــصي؛ بحيث عمل على تحديد مصطلح الفضاء، و تحديد علاقاته بمكوني المكان و الزمان . وقد أشار الباحث مقدداي إلى الارتباط

الوثيق بين الشخصيات و الفضاء؛ لأن كل فعل / حدث يجري في زمان و مكان معيين. بعدها حدد مكون المكان، وأهمية الوصف وعلاقته بهذا المكون، كما حدد ملامح الشخصيات و مميزاتها؛ انطلاقاً من ارتباطها بهذا المكون. أما بالنسبة لأدب الأطفال، فقد تعددت الأمكنة؛ نظراً لوفرة هذه القصص من جهة، وتناول هذه القصـــص لجوانب مختلفة من هذه الحياة؛ فقد تعددت الأمكنة في هذه القصص: الغابة، الحديقة، المدرسة، القرية، إلخ ... وفي هذا الإطار، ناقش الباحث حضور المكان في قصص الأطفال العرب من حيث الكثرة و القلة. أما بالنسبة للزمن فتناول الباحث طبيعة الزمن القصصي، و كذا التقنيات التي يعرفها هذا المكون: الحذف الزمني، المجمل، المشهد، الوقفة. وقد خلص الباحث في هذه الدراسة إلى مجموعة من القضايا، أهمها:

أ - كون أدب الأطفال من الفنون الأدبية الحديثة.

ب - ضرورة ملاءمة لغة هذه الكتابة الأدبية مع القاموس اللغوي للطفل.

ج - أن تكون صيغة السرد بسيطة.

د - تحديد الأهداف العامة لهذا الأدب: المعرفية، الأخلاقية، التربوية، إلخ...

على الرغم من أننا نخالف الباحث موفق رياض مقدداي في مجموعة من القضايا التي جاءت في هذه الدراسة -وعلى رأسها تناول أدب الأطفال؛ استناداً إلى ما تحقق في علم السرديات، والخلط الذي يبدو أحياناً في المفاهيم والمصطلحات: القصة، الحكاية، الصيغة، السارد، إلخ ...- فإن هذا الكتاب النقدي قد أغنى المكتبة النقدية العربية من جهة، كما اهتم بهذا النوع من الأدب (أدب الأطفال) الذي لا يزال يحتاج للمزيد من الدراسة والاهتمام.

الحواشي:

(١) مقدادي، موفق رياض: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة (الكويتية)، العدد ٣٩٢، سبتمبر ٢٠١٢م.

قصص الأطفال
في المملكة العربية السعودية
نشأتها وتطوُّرها

فرج دغيِّم الظَّفِيري - السعودية

تمهيد:

لم يكن أدب الطفل - في السابق - يلقى الاهتمام كما يلقاه الآن على المستوى العالمي، بل عندما حانت التفاتة من أصحاب الفكر والأدب إلى مرحلة الطفولة كانت هذه الالتفاتة من باب التربية والتهذيب والتعليم، وظهرت اتجاهات ونظريات عديدة، لعل أبرزها ما دعا إليه (جان جاك روسو) من تَرْك الطفل على طبيعته في تلقي العلوم[١]. وهذا تطلّب وجود مواد أدبية موجّهة لمرحلة الطفولة، تُراعي المرحلة العمرية ومداركها واحتياجاتها[٢].

وفي المملكة العربية السعودية أصبح الإنتاج القصصي الموجَّه للطفل في ازدياد مستمر، إلا أنه دون المأمول - من حيث الكمية والنوعية - مقارنة بارتفاع أعداد الأطفال في المملكة.

ولأن البحث في أدب الطفل متشعِّب؛ فإنه يُكتفى -هنا- بما يتعلق بقصص الأطفال فقط، بشكلها المكتوب دون المسموع والمرئي.

ويهدف البحث إلى:

التتبع التاريخي لحركة قصة الطفل في المملكة العربية السعودية، من خلال المراحل التي مرت بها.

الإشارة إلى ما اتسمت به قصص الأطفال في المراحل المختلفة.

إدراج أسماء الذين أسهموا بجهودهم في هذا المجال من السعوديين.

نشأة قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية:

ارتبطت قصص الأطفال بما يقدَّم لهم من حكايات على لسان الجدات والأمهات. وهذه طبيعة البدايات الأولى لهذا النوع الأدبي عند جميع الشعوب.

وقد تأخر ظهور قصة الطفل في المملكة العربية السعودية عن البلدان العربية التي سبقت إليه؛ إذ بدأت قصة الطفل في مصر منذ العام ١٢٨٧هـ (١٨٧٠م) بصدور مجلة (روضة المدارس المصرية)، بينما ظهرت قصة الطفل في المملكة العربية السعودية مواكبةً لصدور أول مجلة أطفال سعودية وهي مجلة (الروضة) في العام ١٣٧٩هـ (١٩٥٩م)، أي: متأخرة تسعين سنة تقريبًا.

وقدَّم بعض الباحثين والباحثات تصوّراتهم عن مراحل قصة الطفل في المملكة، فجعلت آمال الجزائري المراحل مختصرة في مرحلتين، هما: المرحلة الأولى: تبدأ من العام ١٣٧٩هـ، وتنتهي بالعام ١٣٩٩هـ، والمرحلة الثانية: تبدأ من العام ١٣٩٩هـ إلى زمن دراستها ١٤١٠هـ[٣].

والملاحظة على هذا التقسيم لمراحل قصة الطفل، عدم اشتماله على مسيرة تزيد عن ربع قرن، استجد فيها الكثير.

أما محمد الربيِّع فجعلها أربع مراحل: الأولى: تقترن بظهور مجلة (الروضة) واحتجابها، والثانية: تبدأ من العام ١٣٨٣هـ وتنتهي في العام ١٣٩٧هـ، والثالثة: تبدأ بظهور مجلة (حسن) في العام ١٣٩٧هـ وتنتهي بتوقفها في العام ١٤٠١هـ، والرابعة: تبدأ من العام ١٣٩٨هـ إلى الوقت الحاضر[٤].

ويُلاحظ على المراحل: التباين الكبير في مدتها الزمنية؛ فبينما تكتفي المرحلة الأولى بأقل من سنة، تمتد المرحلة الرابعة إلى ما يقارب الأربعين سنة، مع وجود فجوة بين المرحلتين الأولى والثانية، بالإضافة إلى التداخل بين المرحلتين الثالثة والرابعة.

ويمكن للباحث تقديم تصور آخر عن مراحل قصة الطفل في المملكة العربية السعودية على النحو التالي:

الأولى- مرحلة الريادة: تبدأ من العام ١٣٧٩هـ إلى العام ١٣٩٧هـ (١٩٥٩م-١٩٧٧م).

الثانية- مرحلة التأسيس: تبدأ من العام ١٣٩٧هـ إلى العام ١٤٠٨هـ (١٩٧٧م-١٩٨٧).

الثالثة- مرحلة البناء: تبدأ من العام ١٤٠٨هـ إلى العام ١٤٢٥هـ (١٩٨٧م-٢٠٠٥م).

الرابعة- مرحلة التطوير: تبدأ من العام ١٤٢٥ هـ إلى الوقت الحاضر (٢٠٠٥م- ....).

ولا شك أن الامتداد الزمني يُوجِد تقسيمات ومراحل، تتطلَّبها ضرورة الوقت واختلاف التناول.

أولاً- مرحلة الريادة:

من العام ١٣٧٩هـ إلى العام ١٣٩٧هـ (١٩٥٩م- ١٩٧٧م).

بعد ظهور الإذاعة في المملكة العربية السعودية في العام ١٣٦٩هـ (١٩٤٩م)، أمكن التقاط الإشارات التي تدل على الاهتمام بالأطفال، ببثِّ البرامج الإذاعية الخاصة بهم، فقدَّم طاهر زمخشري أول برنامج موجَّه للأطفال بعنوان (بابا طاهر). وهذه التجربة الثرية للزمخشري في التعامل مع الأطفال؛ دعته إلى إصدار مجلة لهم، وقد حصل على الترخيص اللازم من الجهات المعنية، ولقيَ التشجيع من قِبل وزارة المعارف، وهو ما أكَّده زمخشري على ترويسة المجلة بعبارة «تصدر برعاية صاحب السمو الملكي الأمير فهد بن عبدالعزيز وزير المعارف»، وصدر العدد الأول يوم الخميس ١٤ربيع الأول ١٣٧٩هـ (الموافق ١٧ سبتمبر ١٩٥٩م)[٥].

في ذلك الوقت كانت مجلة (سمير) المصرية قد ظهرت على الساحة منذ العام ١٩٥٦م بأسلوب فني جديد، بينما كانت مجلة (سندباد) المصرية في طريقها إلى التوقّف في يوليو ١٩٦٠م. وكان من الصعب على مجلة (الروضة) اللحاق بمجلة (سمير) التي تصدرها دار الهلال بإمكاناتها الضخمة، وفي المقابل لم تصل إلى مستوى مجلة (سندباد) المتعثِّرة، بل توقَّفت مجلة

(الروضة) قبل مجلة (سندباد) بشهرين تقريبًا.

وصدر من مجلة الروضة سبعة وعشرون (٢٧) عددًا، كان آخرها بتاريخ ٢٧ ذي القعدة ١٣٧٩هـ (الموافق ١٢ مايو ١٩٦٠م)، وحافظت على الصدور أسبوعيًّا إلى العدد الحادي عشر، ثم حصل خلل في مواعيد إصدارها[٦].

ولم تكن هذه الأعداد على وتيرة واحدة في سياستها التحريرية؛ بسبب تغيُّر المشرفين عليها، فالأعداد الأولى من ١ إلى ١٢ يغلب عليها التوجه لأطفال المرحلة العمرية (٦-٩ سنوات)، بينما الأعداد من ١٣-٢٧ يغلب عليها التوجه لأطفال المرحلة العمرية (٩-١٢ سنة) [٧].

وقد تولى رئاسة تحرير المجلة والإشراف عليها من العدد الأول إلى العدد السادس طاهر زمخشري، وخلفه في الإشراف عبدالغني قستي من العدد السابع إلى الثاني عشر، ثم تولَّى الإشراف محمد زكي عوض من العدد الثالث عشر إلى العدد السابع والعشرين[٨].

وبالإضافة إلى طاهر زمخشري، اشترك في تحرير المجلة عدد من زملائه الإعلاميين ومن العاملين في التعليم، منهم: إبراهيم علاف[٩]، وأحمد السباعي، وبكر يونس، وجميل منصور، وحامد مطاوع، ودرويش كتوعة، وصالح محمد صالح، وعباس غزاوي، وعبدالحميد عنبر، وعبدالرزاق بليلة، وعبدالعزيز داغستاني، وعبدالغني قستي، وعبداللطيف الميمني، وعبدالله جفري، وعزيز ضياء، ومحمد الأصفهاني، ومحمد جميل فضل، ومحمد زكي عوض، ومحمد عبدالله السويلم، ومحمد عبده يماني، ومحمد عمر توفيق، ومحمود مليباري، وأسماء مستعارة، مثل: أبو عكاز، وأبو نزار، وكان في المجلة مشاركات نسائية من خلال أسماء صريحة، مثل: إلهام اليافي، وجيهان الدجاني الأموي، وحياة عبدالحميد، ولطيفة محمد شميس، أو أسماء مختصرة أو غير صريحة، مثل: أبلة خديجة، وأم إيمان، وأم مي، والآنسة شهرزاد[١٠]. وتفاوتت مشاركات المشار إليهم، فمنهم من اقتصر على مشاركة واحدة، وبعضهم كان من المشاركين الدائمين في المجلة.

وكان لبعض الباحثين ملاحظات مهمة حول تجربة مجلة الروضة،

فمن ذلك:

عدم التزام المجلة بخط معين، تنتهجه في تقديم القصص؛ حيث تفاوت توافرها بين عدد وآخر، وكذلك تفاوت فيها الطول والقصر (١١).

سهولة الأفكار المقدَّمة في القصص وسطحيتها وسهولة الوصول إلى الغرض منها، واستخدام العناوين المباشرة في الغالب (١٢).

استخدام الأسلوب الخطابي والوعظ المباشر (١٣).

غياب عنصر التخطيط؛ أفقد المجلة الثبات في الشكل والمضمون (١٤).

اكتفت المجلة بتقديم الثقافة الجاهزة للأطفال، ولم تتح الفرصة لمواهبهم للتعبير، ومن ثم فإنها لم تسهم في اكتشاف أصحاب المواهب والقدرات الخاصة (١٥).

ضعف المستوى الفني للمجلة عمومًا، والرسوم خصوصًا، مع قلة هذه الرسوم.

ومع وجود هذه الملاحظات، يمكن التماس العذر لهذه المطبوعة الرائدة والقائمين عليها؛ وذلك من خلال محاكمتها إلى الظروف التي أحاطت بإصدارها والإمكانات المادية والبشرية المتاحة، خاصة وأن القائمين عليها لم يدَّخروا جهدًا في تقديم أفضل ما لديهم، فأدب الطفل في ذلك الوقت كان في بداياته حتى في الدول العربية الأخرى. ولم يكن التعاقد مع الرسامين المتخصصين ميسورًا. ومما يدل على مزيد الاهتمام، هو طباعة المجلة بالألوان بمطابع الأوفست التي دخلت المملكة وقتها.

وفي العام نفسه (١٣٧٩هـ) أصدرت مكتبة الأطفال النموذجية بجدة أول سلسلة قصصية للأطفال، وكانت مكوَّنة من ثلاث قصص فقط: (حسان والثعلب المكار، طارق المغامر الجريء، صراع مع الحياة) من تأليف: عبدالله بوقس، ومحمد زكي عوض (١٦).

ويشير الباحثون إلى وجود فترة ركود، بعد توقّف مجلة (الروضة)؛ إذ لم تُرصد أعمال أخرى، موجهة للأطفال طيلة هذه المرحلة (١٧).

والباحث يُؤكد على وجود مجلة أخرى -في هذه المرحلة- وأول من أشار إليها نوال المنيف[١٨]، وهي مجلة (البنون)، التي صدرت في العام ١٣٨٤هـ، عن الشؤون العامة للجيش، التابعة لوزارة الدفاع والطيران، وكانت تصدر أربع مرات سنويًّا (محرم-ربيع الأول-رجب-شوال)، وهي موجَّهة للطلاب والطالبات في مدارس الأبناء، التابعة لوزارة الدفاع والطيران. واستمرت المجلة عدة سنوات ثم توقَّفت[١٩].

ويُشير الباحث إلى بعض الملاحظات حول هذه المجلة؛ من اطِّلاعه على نسخة مصوَّرة من العدد رقم (١٢) العام ١٣٨٦هـ:

كان يحرر المجلة في البداية إلى العدد التاسع بابا سليمان وهو سليمان الماضي[٢٠]، ثم تولّى التحرير من العدد العاشر بابا أبو عصام، وهو المشرف الكشفي بمدارس الأبناء: صلاح الدين زكريا.

يقوم المحرر بتجهيز مواد المجلة الأساسية، ما عدا صفحة أخبار المناطق التي تُعدُّ من قبل العلاقات العامة.

الأسلوب الخطابي المباشر هو الغالب على مواد المجلة.

يوجد رسومات توضيحية قليلة، بدون ألوان.

تركِّز المجلة على تقديم المعلومات، وتعليم المهارات.

تنشر المجلة صور الطلاب والطالبات، ومشاركاتهم التحريرية، وتستقبل أسئلتهم.

وفي أواخر هذه المرحلة في ٨ جمادى الأولى ١٣٩٦هـ (١٩٧٦م) أصدرت صحيفة عكاظ صفحة أسبوعية بعنوان (حسن)، بإشراف يعقوب إسحاق، وكانت وسيلة عملية لتكوين الأرضية والخبرة اللازمة لإصدار مجلة للأطفال، إذ توقَّفت الصفحة قبل صدور مجلة حسن بأسبوع. وكانت تنشر فيها قصة كاملة مرسومة، بالإضافة إلى الفقرات المعتادة من نشر صور القراء والرد على أسئلتهم، وتسالي، ومسابقات، وموضوعات علمية.

وقد نشرت بعض الصحف والمجلات -في هذه المرحلة والمراحل اللاحقة-

صفحات أسبوعية للأطفال، وكانت تُعنى بالصور والتسالي والموضوعات العلمية دون القصص غالبًا. وقد انحسر دور هذه الصفحات -من ناحية تقديم قصة الطفل- بعد ظهور مجلات الأطفال.

ومما يلاحظ في هذه المرحلة:

عدم تبلور الاهتمام بأدب الطفل، ليس في المملكة فحسب، بل على مستوى الخليج العربي[٢١].

لم يكن لدور النشر اهتمام بقصص الأطفال، إلا ما كان من مكتبة الأطفال النموذجية بجدة من إصدارها للسلسلة الوحيدة.

مجلة (الروضة) كانت هي الحاضن الأكبر والأساس للكتابة للأطفال.

لم تظهر أي جهود بحثية حول قصص الأطفال، وهذه نتيجة طبيعية؛ إذ لا يوجد قصص كافية لدراستها.

ثانيًا- مرحلة التأسيس:

من العام ١٣٩٧هـ إلى العام ١٤٠٨هـ (١٩٧٧م- ١٩٨٧م).

يمكن التأريخ لبداية هذه المرحلة بانطلاق مجلة (حسن)، التي صدر عددها الأول يوم الأربعاء ٢ جمادى الأولى ١٣٩٧هـ (الموافق ٢٠ أبريل ١٩٧٧م)، وهي مجلة أسبوعية، أصدرتها مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر، وتولى رئاسة التحرير يعقوب إسحاق. وقد تميَّزت مجلة (حسن) بثبات الشكل والمضمون في جميع أعدادها، وطبعت على صفحات جيدة، وعدد صفحاتها ٣٢ صفحة، نصفها ملونة، وكان إخراجها متميزًا وغير تقليدي، إذ صاحبت قصصَها الرسومُ التوضيحية الملونة، وتناثرت المعلومات بطريقة جذابة، تساعد على القراءة، واحتلت القصة أكثر صفحاتها، مما جعلها تطغى على مواد المجلة الأخرى. واستمرت مجلة (حسن) في الصدور ثلاث سنوات وثمانية أشهر تقريبًا، إذ توقَّفت بعد العدد (١٧٨) بتاريخ ١٤ محرم ١٤٠١هـ (الموافق ٢ نوفمبر ١٩٨٠م)[٢٢].

ومما يمكن الإشارة إليه:

أن مجلة (حسن) لم تكن أقل شأنًا من مجلات الأطفال في مصر والعراق وسوريا ولبنان، وهي الدول التي سبقت في هذا المجال، بل إن مجلة (حسن) تفوّقت على كثير منها شكلاً ومضمونًا.

كانت مشاركة السعوديين محدودة جدًّا؛ وذلك لعدم وجود الكفاءات الوطنية المتخصصة، وكان المجلة تُجَهَّز في مصر، بمشاركة من كُتَّاب عرب.

كثرة القصص ذات الرسوم المتتابعة (comic strips)، وهي تلقى إقبالاً كبيرًا من الأطفال؛ لسهولة قراءتها.

تكاد تكون مجلة (حسن) هي الاحتكاك الفعلي بين الأطفال في السعودية والقصص الموجَّهة لهم؛ لكثرة القصص في المجلة، وتنوُّع الأساليب الأدبية، والاطلاع على تجارب ناضجة في الكتابة، بعد أن كانت أغلب الكتابات ذات صبغة اجتهادية في الأفكار والأساليب واللغة.

وبعد توقف مجلة (حسن)، صدرت مجلة (الشبل) عن مؤسسة الطفولة (دار الشبل حاليًّا) في غرة صفر ١٤٠٣هـ، (نوفمبر ١٩٨٢م)، وهي مجلة نصف شهرية، ومالكها ورئيس تحريرها عبد الرحمن بن سليمان الرويشد[٢٣].

ولم تكن المجلة على وتيرة واحدة في الشكل والمحتوى، إذ كانت بدايات المجلة قويَّة في مستوى القصص والرسوم والتصميم ونوعية الورق، وقد تذبذب هذا المستوى بشكل ملحوظ.

ومما يمكن الإشارة إليه:

أنه كان لبدايات المجلة حضور مميز، وكانت تُوزَّع على مكتبات مدارس وزارة المعارف (التعليم).

أن مجلة (الشبل)واصلت مسيرة مجلة (حسن) في علاقة الأطفال بالقصة.

أن المجلة لم تحافظ على مستواها القوي كما في بداياتها؛ مما جعلها تركن إلى قوالب متكررة في الغالب، ومن أسباب ذلك ضعف الدعم المادي.

ممن ساهم في كتابة مواد أدبية في المجلة: بندر عثمان الصالح، ورقية

ناظر، وسعد البواردي، ومحمد أحمد العقيلي، ومعيض البخيتان، وغيرهم.

ونُشِرت أول مجموعة قصصية في هذه المرحلة في العام ١٣٩٩هـ وهي بعنوان (سلسلة مكتبة أشبال العرب) وهي مكوَّنة من (١٠) قصص، كتبها عبدالكريم الجهيمان. وفي العام ١٤٠٥هـ صدر للجهيمان سلسلة أخرى بعنوان (مكتبة الطفل في الجزيرة العربية) من (١٠) قصص أيضًا[٢٤]. ويلاحظ على هذه القصص، ارتباطها بالتراث المحكي أو المنقول من (كليلة ودمنة).

ثم قدَّم يعقوب إسحاق -بداية من العام ١٤٠٠هـ- ما يقارب خمسين قصة[٢٥]. وقد واصل يعقوب إسحاق إنتاجه في المراحل التالية حتى تجاوزت مؤلفاته للأطفال (٢٠٠) عنوان.

وقد تميَّز إنتاج يعقوب إسحاق باستخدام أسلوب الرسوم المتتابعة (comic strips)، وجودة الرسوم المصاحبة للقصص؛ وهذا ناتج عن خبرته السابقة في مجلة (حسن)، وعلاقته الجيدة مع رسامين محترفين، فاستطاع أن يُقدِّم إنتاجًا متنوعًا ومتميِّزًا -شكلاً ومضمونًا- يلبي تطلعات الصغار.

وتنبَّهت دور النشر إلى أهمية كِتَاب الطفل، فقامت بعض الدور بإصدار قصص الأطفال. ومن الدور التي ساهمت بجهودها في هذه المرحلة: دار أبي الحسن، وأشبال العرب، ومكتبة التعاون الثقافي بالأحساء، وتهامة، والدار السعودية، ومكتبة السوادي، والصافي، والطفولة (الشبل)، وعالم الكتب، والمريخ، والمطبوعات الحديثة، والهدى، والوطن، والوفاء، وغيرها. وأغلب ما قُدِّم، لم يكن من إنتاج السعوديين.

ومن الجهات الحكومية جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، إذ قامت بإصدار سلسلة قصص للأطفال، ابتداء من العام ١٤٠٣هـ، واستمرت إلى العام ١٤٢١هـ -في المرحلة التالية- فبلغ مجموع ما صدر منها (٥٤) قصة[٢٦]. ومن الأندية الأدبية نادي مكة الثقافي الأدبي.

وقد تتابع المؤلفون والمؤلفات على تقديم قصص للأطفال، ومن هؤلاء: خالد عباس دمنهوري، وعزيز ضياء، وعلوي الصافي، وفريدة

فارسي، وهاني فيروزي.

ومما يلاحظ على قصص هذه المرحلة:

غلبة الاتجاه نحو الخيال والقصص الاجتماعي، بينما ظهرت القصص البوليسية بشكل أقل، أما قصص الخيال العلمي فلم تظهر[(٢٧)].

تهدف القصص عمومًا إلى تنمية معلومات الطفل عن الطبيعة والعالم الخارجي، بالإضافة إلى إكسابه القيم والمعلومات الدينية، وإثراء لغته بتزويده بالمفردات والعبارات الجديدة، وتكوين الاتجاهات الإيجابية نحو القيم الإنسانية، وتنمية ذوق الطفل وحسّه الفني[(٢٨)].

عدم الاهتمام بتحديد المرحلة العمرية[(٢٩)].

وفي هذه المرحلة ظهرت دراسة ذات علاقة بقصص الأطفال، وهي (صحافة الأطفال في المملكة العربية السعودية)، من إعداد: يعقوب إسحاق، نُشرت في مجلة الفيصل،ع٢١، ربيع الأول ١٣٩٩هـ (فبراير ١٩٧٩م)، ثم دراسة أخرى له أيضًا (كتب ودوريات الأطفال في المملكة العربية السعودية)، نُشرت في عالم الكتب، مج ١، ع٤، ربيع الآخر ١٤٠١هـ (فبراير ١٩٨١م). أما أول رسالة علمية ذات صلة بقصص الأطفال فكانت من إعداد: هدى باطويل، بعنوان (الإنتاج الفكري المطبوع للطفل في المملكة العربية السعودية)، رسالة ماجستير مقدَّمة لجامعة الملك عبدالعزيز بجدة، ١٤٠٦هـ(١٩٨٦م).

ثالثًا- مرحلة البناء:

من العام ١٤٠٨هـ إلى العام ١٤٢٥هـ (١٩٨٧م- ٢٠٠٥م).

تتزامن هذه المرحلة مع صدور مجلة (باسم)، عن الشركة السعودية للأبحاث والنشر، في ٢٢ محرم ١٤٠٨هـ (الموافق ١٧ سبتمبر ١٩٨٧م) [(٣٠)]، واستطاعت المجلة أن تحقِّق تواصلاً متميِّزًا مع القراء، وحقَّقت نسبة مبيعات عالية جدًّا، لكن بسبب تغيُّر سياسة المجلة؛ انخفض مستواها الأدبي والفني، ثم انخفضت مبيعاتها، وذلك عندما اعتمدت على القصص التي تنتجها الشركات الأجنبية.

في أول صدورها كان المشرف على التحرير جمال عنايت، ثم تولى إدارة التحرير مؤنس الزهيري، وكانت المادة التحريرية والفنية قوية، ثم اعتمدت المجلة على القصص المستوردة؛ مما أدى إلى ضعفها، وفي هذه المدة، كانت المجلة تُجهّز في مصر، ثم انتقلت إلى المملكة، وتولى إدارة تحريرها هاشم أبو السعود، واستمرت على النمط نفسه، ثم تولى رئاسة تحرير المجلة فرج الظفيري، وعاد بالمجلة إلى القصص والرسوم العربية، وتحسَّن أداء المجلة من الناحية الأدبية والفنية.

وصدرت عدة مجلات في هذه المرحلة، مثل: الجيل الجديد، وفراس، والرواد، وسنان، وأنس، وقرناس، وغيرها.

ومما يمكن ملاحظته هنا:

أن مجلات الأطفال ساهمت في نشر أعمال من كتبوا للطفل، مثل: أمل الشلوي، وخالد الهاجري، وعبدالعزيز الراشد، وماجد المالكي، وغيرهم.

من خلال مجلات الأطفال ساهم الكُتَّاب والكاتبات السعوديين في تأليف القصص ذات الرسوم المتتابعة (comic strips)، وكان هذا النوع محدودًا جدًّا في المرحلتين السابقتين. وممن أكثروا من هذا النوع الأدبي: أمل المجيش (سنان، باسم)، وعبدالعزيز الصبحي (فراس)، وفرج الظفيري (باسم، فراس، أنس، مكّي)، ومحمد العجلان (الجيل الجديد).

تولى بعض الكُتَّاب إدارة مجلات الأطفال، أو الإشراف عليها، ومنهم: سليمان العقيلي، ويوسف المحيميد، ومحمد العجلان (الجيل الجديد)، فرج الظفيري (باسم)، مالك الأحمد (سنان).

وقامت دور نشر - بالإضافة إلى بعض ما سبق - بجهود كبيرة في إصدار قصص متنوعة، منها: دار أسفار، والجربوع، وطويق، والعلم، والفلاح، والقاسم، والعبيكان، والمفردة، والنبتة، وغيرها.

وساهمت بعض المؤسسات الحكومية في مجال النشر للأطفال، منها: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية التي واصلت جهودها السابقة، ومنها: مستشفى الملك فيصل التخصصي، ومكتبة الملك عبدالعزيز العامة

بالرياض، وشركة آرامكو، والنوادي الأدبية في جازان، وجدة، وحائل، والطائف، ونشرت بعض الوزارات كتبًا للأطفال في بعض المناسبات[٣١].

وساهم الكثيرون في الكتابة للأطفال، ولكن لا يمكن اعتبار الجميع من أدباء الطفل، فبعض هذه المساهمات تصبُّ في الإطار التوعوي أو التربوي البحت، الذي تفتقد معه القصة الجانب الفني، الأدبي، ومن هؤلاء من شارك من باب التجربة، إذ لا يوصف بأديب للأطفال وليست الكتابة للأطفال من اهتماماته.

ومن الأسماء التي ظهرت في هذه المرحلة: أحمد بادويلان، وأروى خُمَيِّس، وأميمة الخَمِيِّس، وأنس القوز، وإيمان العطاس، وبدر العبدان، وجبير المليحان، وحبيب المطيري، وحمد الدخيل، ورجاء باحاذق، وسعد الدوسري، وسلوى باكلا، وسمير الماضي، وعبدالحفيظ الشمري، وعبدالعزيز الثنيان، وعبدالله الغامدي، وعبدالملك القاسم، وعبده خال، وعدنان الزهراني، وعلي الحامدي، وعمر باجمعان، وفردوس فلاته، وفوزية أبو خالد، وفوزية الخليوي، وفيصل الجودي، ولمياء باعشن، ومحمد الدبل، ومحمد القاضي، ومحمد الماضي، ومحمد المسعود، ومسلم المسلم، ومها الفيصل، وناصر السديس، ونسرين خياط، ونورة مبارك، وهلا خالد، وهناء الصالح، وهند خالد خليفة، ووفاء السبيِّل، ويوسف المحيميد.

ومن الملاحظات في هذه المرحلة:

يمكن الاستدلال على نضج الكتابة الإبداعية لدى الكُتَّاب السعوديين؛ بحصول بعض القصص على جوائز، ومن ذلك حصول وفاء السبيِّل على جائزة إبداعات المرأة العربية في الشارقة، عن قصة (حكايات أمونة) العام ٢٠٠٠م.

هذه المرحلة أكثر المراحل كثافة في عدد القصص - سواء في الكُتب أم في مجلات الأطفال- التي ساهم بها السعوديون.

النسبة الأكبر من هذه القصص تُركِّز على الموضوعات الدينية، وتنمية الجوانب الأخلاقية.

ظهرت قصص ذات طابع خاص، مثل: القصص لذوي الاحتياجات الخاصة، والعناية بالبيئة، أو القصص للفتيات.

غالب القصص تفتقد للرسوم التوضيحية؛ باعتبارها محظورًا شرعيًّا، بينما ظهرت قصص مصحوبة برسوم ليس فيها ذوات أرواح؛ تماشيًا مع هذا الاتجاه، وفي المقابل ظهرت قصص مصحوبة برسوم غير مناسبة وغير جذّابة، أما القصص التي صاحبتها رسوم جيدة فكانت قليلة، وتفوَّقت رسوم القصص في المجلات على رسوم كتب الأطفال.

ظهرت الرسائل العلمية المتعلقة بقصص الأطفال من حيث التحليل والنقد، فيما كانت في المرحلة السابقة تقتصر على العرض التاريخي، ومن هذه الرسائل: آمال الجزائري (قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ)، وحبيب المطيري (قصص الأطفال في الأدب العربي الحديث)، وصباح عيسوي (The Animal Story in English Children's Literature from ١٩٠١ to ١٩٥٠ - قصص الحيوان في أدب الطفل الإنجليزي من ١٩٠١ إلى ١٩٥٠م)، ووفاء السبيِّل (قصص الأطفال في الأدب السعودي ١٤١٠-١٤٢٠هـ).

رابعًا- مرحلة التطوير:

من العام ١٤٢٥ هـ إلى الوقت الحاضر (٢٠٠٥م- ...).

أرست المراحل السابقة بناء أدب الطفل في المملكة العربية السعودية لما يقارب نصف قرن، فظهر كُتَّاب وكاتبات، اهتموا بهذا المجال اهتمامًا بالغًا حتى صاروا يتميَّزون عن غيرهم بأنهم متخصصون بالكتابة للطفل.

وقد أدت ثورة الاتصالات إلى الانفتاح على الثقافات العالمية، ومواكبة ما يستجد فيها، والاستفادة منها. وظهرت الترجمة من وإلى اللغات الأخرى. وهذا الاحتكاك المباشر له أثره في الارتقاء بقصص الأطفال، أدبيًّا وفنيًّا. ولم تعد قصص الأطفال ترتكز على القصص الدينية أو الموروث الشعبي، أو الموضوعات التقليدية المكررة، بل تجاوزت ذلك إلى أسلوب الكتابة، والتنويع في الإخراج الفني.

وفي هذه المرحلة ظهرت مجلات جديدة، مثل: مَكّيّ، وهَزار، والمستثمر الذكي، وغيرها. لكن المجلات عمومًا بدأت تخبو، حتى توقَّف أغلبها. ومن أبرز هذه المجلات، مجلة باسم، فبعد تغيُّر إدارة التحرير وانتقالها إلى مصر، كان الاهتمام بالجوانب الإخراجية للمجلة عنصرًا بارزًا فيها، حتى طغى على العنصر الأدبي، ثم تحوّلت المجلة إلى شهرية في العام ١٤٣٠هـ، وفي شهر رمضان ١٤٣٥هـ، (يوليو ٢٠١٤م) توقَّفت.

وفي هذه المرحلة زاد الاهتمام بكتب الأطفال، وقامت الكثير من المؤسسات بدور أكبر في خدمة أدب الطفل، ومن أمثلة ذلك مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، التي ساهمت بإصدارات متنوعة للأطفال. وتخصصت بعض دور النشر بكتب الأطفال فقطن، منها: دار الجربوع، و دار كادي ودار رمادي، ودار النبتة.

ومن الأسماء التي ظهرت في هذه المرحلة - بالإضافة إلى امتداد أسماء من مراحل سابقة- : أحمد الجفري، وأريج بليلة، وإيمان الخطيب، وتقى الحمراني، وثريا بترجي، وفرج الظفيري، وكفاح بو علي، ومشاعل النويصر، ومناهل الدريس، ومنى البليهد، ومنى العصيمي، ومها الشهري، ونادية الشهري، ونوف الهزاني، وهند مصطفى خليفة، ووداد العمار، ووفاء الحسين، ووفاء الطجل، وغيرهم.

ومما هو جدير بالملاحظة:

أن بعض الأسماء التي شاركت في الكتابة للطفل في هذه المرحلة والمراحل التي قبلها، لم تعاود المشاركة؛ وذلك لأن ما قدَّمته نوع تجربة، وليس اهتمامًا أصيلاً، بخلاف كُتاب آخرين، تُؤَهلهم مشاركاتهم أن يُوصفوا بكاتب أو كاتبة أطفال. ومن أمثلة ذلك: يعقوب إسحاق الذي استمر عطاؤه خلال المراحل الثلاث، وكذلك غيره ممن كان اهتمامه الوحيد أو الأغلب هو أدب الطفل.

أن مجلات الأطفال في المراحل الثلاث الأولى كانت أهم محاضن الكتابة للأطفال، لكنها لم تعدُ كذلك في المرحلة الأخيرة، إذ آلت مجلات الأطفال إلى التوقف، وبدأ الاهتمام بالكتاب يتزايد.

الاهتمام بكتاب الطفل من الناحية الفنية صار ملموسًا، من حيث الرسوم والإخراج وجودة الورق.

وضوح العناية بتحديد المراحل العمرية التي تستهدفها قصة الطفل، ومراعاة تطبيق معايير المرحلة العمرية في أسلوب الكتابة والرسم.

حصلت قصة (عربة سديل ودميتي) من تأليف أروى خُمَيِّس على جائزة الكتاب الذهبي في مهرجان الشارقة القرائي الأول ٢٠٠٦م. وحصلت قصة (صندوق مجد) من تأليف كفاح بو علي وتقى الحمراني على الجائزة الأولى لأفضل كتاب للطفل من الملتقى العربي لناشري كتب الأطفال ٢٠١٤م؛ وهذا دليل على جودة قصص الأطفال السعودية وتطوُّرها.

قامت هلا خالد (صاحبة دار الجربوع) بترجمة عدد من قصصها إلى اللغة الإنجليزية.

زادت الرسائل العلمية في الجامعات حول قصص الأطفال، من ذلك: إسماعيل السماعيل (البطل في قصص الأطفال في الأدب السعودي)، والريم الفواز (القصة في مجلات الأطفال السعودية من عام ١٤٢٠ إلى ١٤٢٦هـ: دراسة تطبيقية على مجلتي باسم والشبل)، ورباب النمر (قصص الأطفال: نماذج من الأدب السعودي)، ومنيرة القحطاني (الخيال في قصص الأطفال في الأدب السعودي، ١٤١٥-١٤٢٥هـ)، ونوال المنيف (القصة في مجلات الأطفال في المملكة العربية السعودية من ١٤١٧ إلى ١٤٢٦ه: دراسة نقدية)، ونورة الغامدي (قصص الأطفال لدى يعقوب إسحاق)، وغيرها. أما الدراسات والبحوث في المجلات العلمية المحكَّمة وغير المحكَّمة، وفي المؤتمرات العلمية فهي متوافرة، وفي ازدياد.

خاتمة:

هذا البحث المختصر، هو إضاءة، تُعين الباحثين والباحثات في وضع تصور واضح عن مسيرة قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية. والمأمول – إن شاء الله– أن تكون قصص الأطفال السعودية أكثر فاعلية على الساحة العربية والعالمية، متجاوزة التقليد إلى فضاء الأصالة والإبداع.

الحواشي:

(١) للمزيد حول النظريات التربوية وروادها يُنظر: عبدالله عبدالدائم، التربية عبر التاريخ، ط٥ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤م).

(٢) للمزيد حول بدايات أدب الطفل عالميًا، يُنظر: بيتر هنت، مقدمة في أدب الطفل، ترجمة: إيزابيل كمال (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩م)، يُراجع الفصلان الثاني والثالث، ص٤٣-٨٨.

(٣) آمال الجزائري: قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من عام ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ (رسالة ماجستير غير منشورة) كلية التربية للبنات بجدة، قسم اللغة العربية، ت ١٤١٥هـ، ص٥٣ وص٦٥.

(٤) محمد الربيّع: الكتابة للطفل والكتابة عن الطفل في المملكة العربية السعودية . رؤى وانطباعات من واقع التجربة، ملتقى ثقافة الطفل- الهوية ومتغيرات العصر، (مكة المكرمة: نادي مكة الثقافي الأدبي، ١٤٣١هـ)، ص٢١.

(٥) يُنظر: هاشم عبده هاشم، عوامل توقف دوريات الأطفال السعودية (الرياض: عالم الكتب، محرم ١٤٠٩هـ)، مج ٩/ ع٣/ص ٣١٩-٣٣٤، ص٣٢٠.

(٦) يُنظر: المرجع السابق، ص ٣٢٠.

(٧) يُنظر: قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من عام ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ، ص١٣.

(٨) يُنظر: عوامل توقف دوريات الأطفال السعودية، مج ٩/ع٣/ص٣٢٠.

(٩) الأسماء مرتبة هجائيًا، دون ألقاب علمية، ولا علاقة لمكانة الكاتب أو كثرة إنتاجه.

(١٠) يُنظر: عوامل توقف دوريات الأطفال السعودية، مج ٩/ع٣/ص٣٢٠، وقصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من عام ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ، ص١٨-١٩.

(١١) يُنظر: قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من عام ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ، ص١٤.

(١٢) يُنظر: المرجع السابق، ص١٦-١٧.

(١٣) يُنظر: عوامل توقف دوريات الأطفال السعودية، مج ٩/ع٣/ص٣٢١.

(١٤) يُنظر: المرجع السابق، مج ٩/ع٣/ص٣٣٢.

(١٥) يُنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٦) يُنظر: قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من عام ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ، ص٥٣.

(١٧) يُنظر: المرجع السابق، في ص٢١ (وهذا يعني أن فترة الركود... امتدت لثمانية عشر عامًا لم تصدر خلالها مجلة سعودية موجهة للطفل في المملكة) أهـ. وكذلك: عوامل توقف دوريات الأطفال السعودية، مج ٩/ع٣/ص٣١٩، لم يُشر إلى مجلة البنون.

(١٨) نوال المنيف: القصة في مجلات الأطفال في المملكة العربية السعودية من ١٤١٧ إلى ١٤٢٦هـ دراسة نقدية، (رسالة ماجستير غير منشورة) كلية التربية الأدبية بجامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، قسم اللغة العربية، ١٤٣٠هـ.

(١٩) المرجع السابق، ص٢٣.

(٢٠) برتبة عقيد . في ذلك الوقت . ثم أصبح مدير إدارة الثقافة والتعليم التابعة لوزارة الدفاع.

(٢١) قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من عام ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ، ص٥٤.

(٢٢) يُنظر: الريم الفواز، المنجز السعودي في مجلات الأطفال، ملتقى ثقافة الطفل- الهوية ومتغيرات العصر، نادي مكة الثقافي الأدبي، مكة المكرمة، ١٤٣١هـ، ص ٥٩.

(٢٣) المرجع السابق، ص٦٣.

(٢٤) يُنظر: قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من عام ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ، ص٥٦.

(٢٥) المرجع السابق، ص٥٧.

(٢٦) يُنظر: الكتابة للطفل والكتابة عن الطفل في المملكة العربية السعودية . رؤى وانطباعات من واقع التجربة، ص٢٧.

(٢٧) يُنظر: قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية من عام ١٣٧٩ إلى ١٤١٠هـ، ص٦٥.

(٢٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢٩) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٠) المنجز السعودي في مجلات الأطفال، ص ٦٨.

(٣١) يُنظر: وفاء السبيل، قصص الأطفال في الأدب السعودي ١٤١٠-١٤٢٠هـ دراسة موضوعية فنية (الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٤٢٤هـ)، ص١١-١٢.

مقوّمات بناء الشخصية
في مسرحيات الأطفال
مسرح الطفل في القصيم نموذجاً

أ.د.إبراهيم المطوع - السعودية

مدخل:

من القصيم انطلقت أول مسرحية في المملكة في عام ١٣٥٤هـ/١٩٣٥م، حين زار الملك عبد العزيز (رحمه الله) عنيزة، ودُعي إلى حضور حفل المدرسة الخاصة (الأهلية) التي أنشأها الأستاذ صالح بن صالح[١]، وكان ضمن فقرات الحفل مسرحية بعنوان (كسرى والوفد العربي) قام بأدائها عدد من طلاب المدرسة، وحازت المسرحية إعجاب الملك عبدالعزيز[٢].

ثم شهدت مسرحيات الأطفال في القصيم في السنوات الأخيرة نشاطا شبه منتظم، له كُتّابه، وله جمهوره من الأطفال الذين يملأون مقاعد صالة العرض، طيلة أيام العرض، وأولياء الأمور، الذين يلمسون اندفاع أطفالهم وحماستهم للحضور والمتابعة، ولو كانت برسوم مالية للحضور.

وقد يستمر عرض المسرحية مدة أسبوع كامل، وتُعرض المسرحية في أكثر من موقع، داخل المملكة وخارجها، وتُهيأ للعرض أفضل المسارح، ويحضرها في كل عرض ما بين ١٠٠-٢٠٠ طفل مع أولياء أمورهم، وتُصوّر، وتباع فيما بعد في أقراص إلكترونية.

الأهمية:

يشكّل بناء الشخصية في المسرحيات هاجساً مبكراً لدى الكاتب، إذ إن وجود شخصية إضافية غير مؤثرة أو غير مُقنِعة، أو لا ترسخ في ذهن المتلقّي،

أو لا تترك أثرا في المسرحية يُعدّ خطراً، يؤثر على بناء المسرحية، وعلى سمعة الكاتب، كما أن تغييب الشخصية لمجرد الاختصار أو الترشيد يصبح ثغرة مؤثرة في العمل.

ولبناء شخصية مسرحية مؤثرة؛ لابد من كاتبٍ عالم بالناس ومشاربهم، وأنماط سلوكهم في ملامحها العامة، وكيف يفكرون وكيفَ يتحدثون؟ ثم كيف يبني شخصية متميّزة في ملامحها الخاصة؛ لكي تبقى في ذاكرة الناس، كأبطال الروايات عند بعض كُتّابها، الذين قد توهّجوا أكثر من توهّج الكاتب نفسه.

والمسرحية لا تقوم إلا على يد كاتب موهوب، بنص مسرحي مكتوب، وهو عبارة عن حوارات تجري بين شخصيات المسرحية، ولا يتدخّل الكاتب بالوصف إلا بعبارات قليلة للتوضيح أو للشرح؛ ليفهمها المخرج والممثل عند العرض، أو من خلال تقنية الراوي، أو الحوار الداخلي(المونولوج)، فإن الجهد سيكون مضاعفاً على كاتب المسرحية في صناعة وبناء الشخصية التي تملأ الفراغ وتملأ الوجدان، وتُقنع العين، وتقوم بالمهمة باقتدار وتمكّن، فكم من مشاهد خرج بعد قراءة مسرحية، أو مشاهدتها على المسرح حاملاً في وجدانه واحدة من شخصيات المسرحية، ملأت عليه وجدانه، وظلّت راسخة في تفكيره ووجدانه لسنوات عديدة بأفكارها ونمطها ولهجتها وصوتها، حتى أصبحت فيما بعد أنموذجاً أو أيقونة متميزة.

فالكاتب هو الذي تتولّد بين يديه الأحداث والشخصيات والمكان والزمان، فالمسرحية تولد وتنمو بين يديه (ورقيًّا) بكافة عناصرها، فالكاتب هو كاتب أولاً، ثم هو ممثل ومخرج ثانياً، ثم يلتقط النص الورقي مخرج وممثلون، بعد وصولها لمرحلة النضج ؛ ليتم عرضها (تمثيليًّا)؛ لأن المخرج والمنتج إن لم يقتنعا بالشخصية على الورق، فلن يجازفا لعرضها على المسرح.

وقد اقتصرتُ هنا على المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى، دون العامية؛ لأن الفصحى هي اللغة الرسمية للدولة، ولأن التعليم الحكومي والأهلي يتمّ بها، فتكون المسرحية بهذا مكمّلة لدور التعليم، بل قد يستوعب الطفل منها أكثر مما يستوعبه في المدرسة؛ بما تتمتع به المسرحية من كلمات وحركات

وألوان وأشكال، أي: بمجهود ذهني أقلّ من التلقي المباشر للأفكار والمعلومات من المعلم، ولأن الخطأ يقع فيها أكثر، لدقّة مقاييسها، ولعدم إلمام بعض كُتّاب المسرح باللغة ودلالاتها.

مقوّمات البناء:

تعتبر الشخصية عنصراً مكوناً للمسرحية التي تقوم على حدث يتم بوساطة الشخصيات، أو الممثلين، في مكان وزمان محدد، أمام جمهور من المتفرجين، والشخصية المسرحية عبر تاريخها لم تثبت على شكل واحد كما حددها أرسطو، فلقد تلونت وتشكلت حسب عوامل جوهرية عديدة: مكانتها، سنها، بيئتها، عصرها، رؤية خالقها، مخرجاً كان هذا الخالق أو مؤلفاً. وإذا كان هذا الكلام يخص مسرح الكبار بالدرجة الأساس، فذلك لأن للشخصية في مسرح الطفل سماتها الضرورية[٣].

مقومات الكتابة المسرحية:

١- أن ينتفع الكاتب المسرحي بما خلّفه السابقون من تراث غني ورصيد ضخم من خبرات البشرية، فهو يحتاج -فوق الإحساس الفني الصادق والموهبة الخارقة - إلى لون من الممارسة والاشتراك في كل شيء متصل بحياة الأطفال، حتى يعثر خياله على سر القوة التي تنمي عواطفهم، وتثير انفعالاتهم، وتبعث فيهم روح الطموح والعمل.

٢- أن يستوعب الطفولة، مرحلةً ومرحاً وبراءةً، ويعرف الأطفال عن كثب وخبرة، وأن يتمثّل الصغار الذين يكتب لهم أمام عينيه؛ لكي يختار ويقدّم لهم عبارات، تعطي الحركة والنشاط والصوت والشمّ والمذاق والنظر في أسلوب بسيط ومباشر، ويرى أحد الكتاب المسرحيين[٤] أنه "لا يوجد أي تعارض بين الفكر والإبداع، فكلاهما مصدره قدرتك كإنسان على أن تحتفظ بدهشة الطفل في داخلك، وأن تكون قادراً على التأمل، ولديك الأوعية الفكرية والإبداعية التي من خلالها تستطيع التعبير عن نتاج هذا التأمل، وقد يكون هذا الوعاء شكلاً من أشكال الأجناس الأدبية، أو الفنية، أو أي شكل فكري آخر، وكلما كانت لديك الدربة والخبرة، أصبحت لديك حرية أكبر في اختيار مجال التعبير الذي يناسب ما تريد التعبير عنه".

٣- أن يتوافر في أعماله: سهولة اللغة، والصدق الجاد، فالطفل لن يستمتع بقصة مليئة بكلمات لا تعطي له معنى، أو جُمل غامضة غير مفهومة، أو يحتاج فهمها معجماً يرجع إليه. واشتراط الصدق لا يعني اختفاء اللهو والمرح، بل يعني: أن يشدّ الطفل إلى ما يكتب له، وأن يصور بأمانة ما يرد في القصة من أحداث وشخصيات، بحيث تكون صادقة مع نفسها، وبما تدل عليه مع الدور الذي تقوم به.

٤- أن يزود الكاتب نفسه بالدراسات الأدبية، وبحوث علم النفس، ويُثري خياله، ويُغني ينابيع الكتابة عنده، بكثرة الملاحظة والسماع والقراءة، فالعين اليقظة تلاحظ ما يجري في الحياة اليومية وما يحدث منها، والأذن المنصتة تعطي للكاتب فائدة مماثلة لفائدة البحوث العلمية المثبتة في كتاب[٥].

٥- تمايز الشخصيات في المسرحية، بحيث تحتوي كل شخصية في النص الواحد على قدر كبير من الحيوية والتفرد والحياة؛ لأن الشخصيات الجامدة لا تقنع الطفل، بل تجعله ينفر منها، ومن العرض أيضاً، وأن تتسم الشخصية بالوضوح التام، في الشكل والمضمون، وذلك من خلال: أفعالها، إلقائها، زيها؛ ليسهل على الطفل فهمها، وبالتالي التعاطف معها، أو نبذها، وقد يلجأ الكاتب - من باب توضيح ملامح الشخصية - إلى نسج أنشودة، تلقيها الشخصية في بداية دخول الممثل إلى خشبة المسرح، كما في مسرحية (ثعلوب وأرنوب)، إذ واكب دخول شخصية الديك في بداية الفصل الأول تقديم أنشودة على لسانه، يقول فيها:

كو كو كو أنا الديك..

كو كو كو بان النور..

اصحوا اصحوا يا أصحاب..

هيا هيا للألعاب..

هيا نلعب هيا نلعب..

حتى نتعب حتى نتعب..

وفي مسرحية (سكان الغابة)، تفتح الستارة على مشهد غابة خضراء،

تعجّ بمجموعة من الحيوانات البرية، تسرح وتمرح بأمان، وهي تُنشد بصوت جماعي:

نـحـن سـكـان الـغـابـه	الـكـل مـع أصـحـابـه
نـسـرح نمـرح في أمـان	لا نخشى بطش الإنسان
غـابـتـنـا حـلـوه محميّه	فيها الحياة الفطريه
والـعـيـشـة فـيـهـا هـنيّه	نـحـن سـكـان الـغـابـه
والـطـيـر مـغـرّد فـرحـان	يـتـنـقّـل بـين الأغـصـان
ونـغـنـي أجـمـل ألحـان	نـحـن سـكـان الـغـابـه
نـحـن سـكـان الـغـابـه	نـحـن سـكـان الـغـابـه

٦- الاقتصار على العدد القليل من الشخصيات قدر الإمكان، ويفضل التركيز على شخصية رئيسة؛ ليتمكن القارئ، أو المتفرج الصغير من متابعتها جيداً، لذا من الملاحظ في الجدول أن أعداد الشخصيات قليل على العموم، ثم نراها تقلّ، كلما كانت المسرحية موجّهة للمراحل العُمرية المبكرة من سن ٦-١٠ سنوات، ولا يظهر في مسرحيات الأطفال الفرق الواضح المتميز بين شخصيات المسرحية، من حيث الدور البطولي، والدور الثانوي، كما في مسرحيات الكبار؛ لذا قد يكون من الصعوبة تحديد بطل المسرحية؛ لكون مسرحيات الأطفال قصيرة، وشخصياتها أقل، والصراع الدرامي فيها أقلّ تعقيداً.

٧- تقديم الشخصيات التي تجسد الخصال النبيلة: كالشجاعة، والصدق، والشهامة، والتفاني في طلب العلم، والانتصار للخير والحق، والأمانة، وتجب العناية بهذه الشخصيات من ناحية المضمون والشكل، والأداء اللغوي والبلاغي السليم، والنهاية الإيجابية.

وفي الوقت نفسه التقليل من الشخصيات التي تجسّد الصفات السيئة، إلا بما يتطلّبه الموقف، ففي كل مسرحية ينبغي ألا يتواجد إلا شخصية أو شخصيتان من الشخصيات الشريرة، أما البقية فهي لشخصيات تمثّل الخير والسلام، وحتى عند ظهور الشخصيات السيئة - إن تطلّبت الأحداث ذلك- فمن المنتظر أن تظهر بالشكل السلبي في الهيئة، وفي الصوت والأداء، وفي سوء التصرف، وفي المصير، ومن مثل شخصية الصياد في مسرحية (سكان

الغابة) التي يصفها كاتب المسرحية بأنها (مدعاة للضحك) حين يصفها بقوله: "فجأة يدخل صياد مدجج بالسلاح متسللاً خلسة، يبحث عن الصيد داخل الغابة، يحمل بيده بندقية، ومتجنّداً نبّيطة، يلف حول خصره حزاماً به خنجر، وبيده الأخرى مصباح ليلي(شكله مدعاة للضحك)، ثم يزمجر بصوت أجش: أين أنتِ أيتها الحيوانات؟! لن تفلتي من قبضتي، سأنال منك لامحالةً، ثم يتجول في أرجاء الغابة، يلتفت يميناً وشمالاً، يبحث عن صيد ثمين".

كما يفضل - قدر الإمكان - عدم نسيان الشخصيات القادرة على الإضحاك؛ لقدرتها على إضفاء السرور والبهجة إلى نفس القارئ والمتفرج الصغير، مثل شخصية مسمار في مسرحية (جوال الحكمة)، وشخصيتا الثعلب والذئب في مسرحية (العصفور)، وشخصية الصياد في مسرحية (سكان الغابة)، الذي يثير الضحك بسبب حماقته وسوء تصرفه، فيصفه الكاتب بقوله: ((الذئب يلوذ بالفرار وسط الغابة، والصياد يقتفي أثره، ويأخذ الصياد يطارد الذئب وسط المسرح طولا وعرضاً، تارة يختفيان وتارة أخرى يظهران، يطارده بشكل كوميدي، من خلال حركات كوميدية، تصدر من الصياد والذئب، كـ(التفحيط والزوامير، وغيرها من المؤثرات الصوتية).

٨- التقليل من الشخصيات الخيالية أو الميتافيزيقية، التي تحتاج إلى قدرات عالية من التحليل والتأمل للتعرف على أسرارها وأبعادها، وإلى مجال ومدى زمن أوسع من الوقت المخصص لعرض المسرحية، ثم محاولة ربط الشخصية ببيئة الطفل ومجتمعه، سواء من ناحية اختيار نوع الشخصية (بشرية أو حيوانية)، ومهنتها أو حرفتها، أو من ناحية زيّها ولباسها، فمن الارتباط بين الطفل وبيئته: اختيار شخصيات المسرحية من الحيوانات المألوفة، المعروفة للطفل في المملكة، من مثل: الأرنب وقد تكرر في ثلاث مسرحيات: العصفور، وسكان الغابة، وثعلوب وأرنوب، والثعلب تكرر في ثلاث مسرحيات: الوطواط الخراط، والعصفور، وثعلوب وأرنوب، والعصفور تكرر في ثلاث مسرحيات: الوطواط الخراط، والعصفور، وثعلوب وأرنوب، والجمل تكرر في ثلاث مسرحيات: العصفور، وثعلوب وأرنوب، و بيئتنا تنادي.

أما إذا كانت الشخصيات بشرية فيُشار غالباً إلى مهنتها وحِرفتها، من مثل: بائع الفاكهة، بائع الأقمشة، العطار، المعلم، الطبيب، قائد الشرطة، الحجام، وقد تُذكر أسماؤهم إذا اشتركوا في مهنة واحدة، مثل فئة الطلاب: أحمد وعمر وخالد وناصر وفواز في مسرحية (أحلام الطفولة)، وهي أسماء مألوفة في هذا العصر، أما الشخصيات البشرية الشريرة، فيختار لهم الكاتب أسماء غير مألوفة، حتى لا يتأثر الطفل إذا كان اسمه مشابهاً لاسم إحدى الشخصيات الشريرة، ففي مسرحية (قرية السعادة) أطلق الكاتب على الشخصيتين الشريرتين اسم (شيطون وشرشور)، مع ما في الصيغتين من دلالة واضحة على النزوع إلى الشيطنة والشر.

وليس من الضروري أن يكشف الكاتب عن (كل) الصفات التي تتصف بها الشخصية؛ لأن المجال على المسرح غير متاح لمثل هذه التفصيلات، وإنما يكتفي بـ (بعض) أو (واحدة) من هذه الصفات، وهي الصفة الأبرز أو الأشهر فيه، فالجمل -كما هو معروف- رمز للتحمّل والصبر؛ لذا كان وسيلة التنقل في الصحارى التي تكثر في المملكة، وقد سماه الناس (سفينة الصحراء)، والثعلب رمز الدهاء والمكر، والغزال رمز الخفة والرشاقة والمسالمة، والأسد رمز الزعامة والسيطرة، والأرنب رمز الوداعة والمسالمة، والعصفور رمز الطائر النشيط الدؤوب، كما يُلحظ غلبة الحيوانات المسالمة والوديعة على الحيوانات الشريرة والمفترسة في كل مسرحية؛ رغبة من الكاتب في ترجيح كفة المسالمة والوداعة، وانتصارها على كفة العُنف والشراسة.

والقصة على لسان الحيوان - عموماً - تتناسب مع الطفل الأصغر سنًّا؛ نظراً لسهولة تعرّفه على رمزية كل حيوان؛ لذا جاءت الشخصيات في نصف المسرحيات المعروضة من شخصيات حيوانية، وهذه المسرحيات هي: الوطواط الخراط، والعصفور، وسكان الغابة، واللؤلؤة، وثعلوب وأرنوب، وبيئتا تنادي، أما الأطفال الأكبر سنًّا فيُناسبهم أن تكون شخصيات المسرحية شخصيات بشرية.

مقومات الأداء والعرض المسرحي:

تقوم المسرحية على عنصر واحد، هو عنصر (الحوار)، فلا تستطيع

المسرحية أن تقدم شخصية، تتأمل في صمت، أو تطيل التفكير كما في الرواية والقصة، بل لابد أن تفكر بصوت عال، وأن تتأمل من خلال الحوار، فكل ما لا تنطقه الشخصيات كأنما هو غير موجود، والمسرحية لا يكتمل معناها ولا تؤدي وظيفتها إلا إذا عُرضت على الجمهور.

فالمسرحية تصل إلى جمهورها من خلال تمثيلها، وهذا يعني وجود عدد من الوسطاء بين الكاتب والمتفرج: المخرج، وفنيو الديكور، والإضاءة، ومهندس الصوت، والممثلين، وكل واحد منهم له رؤيته وتفسيره، فالمسرحية إذن لاتصل إلى جمهورها كما أبدعها الكاتب، بل كما فهمها واستطاع تنفيذها كل هؤلاء الوسطاء، وكلما قلّ تدخّل هؤلاء، وقلّ التدخّل في النص المسرحي الورقي، دلّ ذلك على مدى استيعاب كاتب المسرحية لمتطلبات العرض المسرحي، ومدى استيعابه لتفاصيل مهارات الأداء المسرحي، ومن هذه المتطلبات:

١- أن الكاتب المسرحي تحكمه خشبة المسرح وطاقة احتمالها للأشخاص، وتنظيم حركة الدخول والخروج، فضلاً عن التحرك بين جوانبها، كما تحكمه مدة العرض، التي يجب ألا تتجاوز ساعة في مسرحيات الأطفال، أما كاتب القصة فهو أكثر حرية في تنويع مشاهد قصته عبر الزمان واختلاف المكان، ويستطيع أن يحشد في قصته أعداداً من الناس، وأن يذهب بهم إلى حيث ما يحب، لا يحكمه في هذا غير موهبته الأدبية، وقدرته على مقاربة الواقع أو الإيحاء به.

كما تحكمه الآداب الاجتماعية والأعراف، فكاتب القصة يضع في اعتباره الآداب العامة والتقاليد، ولكنه يكتب لقارئ واحد، وهو يختلف عمن يكتب لتُنطق كلماته بصوت مرتفع في قاعة مفتوحة، بين مئات الناس المختلفين في درجة تسامحهم وأذواقهم وأخلاقهم، فالمسرحية أعمق أثراً في الطفل، والقصة تصل إلى أبعد مدى في التأثير على الأطفال حين تُمثل(٦).

٢- في تصميم الأزياء: يبذل المخرج عند عرض المسرحية مجهوداً في تصميم الشكل المناسب ليظهر به الممثل الذي يقوم بدور حيوان أو طائر، مع أهمية مراعاة جودة التصميم، بحيث يوحي بالشخصية ويذكّر بها منذ الوهلة الأولى لظهورها على المسرح، وفي الوقت نفسه لا يعيق التصميمُ الممثلَ

بضخامة التصميم وثقل وزنه، مما ينجم عنه ثقل الحركة على المسرح، ثم مراعاة التناسب الشكلي بين الشخصيات، ومراعاة التفاوت الشكلي بينها في الواقع، بحيث لا يظهر الجمل مثلاً بحجم أصغر من الحصان مثلاً، أو يظهر القط بشكل أكبر من الثعلب.

٣- أهمية إعداد الممثل: فالمسرح هو فعل يؤديه الممثل وحده أمام الجمهور؛ فهذا العنصر المحوري في العملية المسرحية، الذي يختزل في أدائه جهود كل صناع العرض، هو حامل رسالة العمل المسرحي، ورسوله إلى المتلقي؛ ولذلك يرتبط نجاح العرض، أو إخفاقه في مسرح الصغار خاصة، بمقدرة الممثل وجودة أدائه، ولذلك يؤكد جميع المعنيين بالشأن المسرحي على تقدم أهمية عمل الممثل على عمل باقي صناع العرض المسرحي الموجه للطفل، والأهمية هنا لا تقتصر فقط على فنية إلقاء الممثل، وسلامة نطقه، وجمالية حركاته، وتلازم الحركة المعبرة مع الحوار المؤثر، وتفاعلهما مع الشخصية التي يجسدها، بأبعادها الإنسانية المعروفة، بل تشمل- إضافة إلى ذلك- التمتع بقدر كبير من المرونة الداخلية والجسدية، واحترامِ الطفل القارئ والمتفرج؛ لضمان استيعابه ومتابعته لما يقدم له نصًّا وعرضاً. فمن الخطورة بمكان التمثيل للطفل بفوقية أو استهتار؛ لأنه بذلك سيدفع شريكه الصغير، الحساس والصادق، إلى الخوف منه، أو الاستخفاف به، وبالتالي النفور من فن المسرح، أو عدم احترامه. ولعل تجنب كل ذلك يحتاج من الممثل إلى امتلاك أدواته الإبداعية بشكل جيد، وفهم واستيعاب شريكه المتلقي، سنًّا، وزماناً ومكاناً[٧].

٤- إدخال عنصر التجريب والتجديد على العرض المسرحي، الذي يُعدّ ضرورة، بل هو مطلوب في كافة الفنون الأدبية؛ ليمنح الفن الأدبي حياة جديدة، والمغامرة في تجربة أسلوب جديد، وذلك بطرح أساليب وتقنيات مبتكرة، يجتهد فيها المخرج، ومصمم السينوجرافيا، وفني الصوت والإضاءة؛ لتحقيق قدر من الإبهار والحيوية المتناسبة مع جمهور المسرحية، والابتعاد عن النمطية في العرض، من هذا –مثلاً- دخول بعض الشخصيات وخاصة الشخصيات الودودة من بين صفوف الجمهور، أو قدوم الممثل من

وراء الصفوف الخلفية لقاعة العرض، وهو ظهور مفاجئ للطفل من مكان غير معتاد، كما في مسرحية (العصفور)، حيث أشار كاتب المسرحية في النص الورقي للمسرحية إلى هذا بقوله: ((تدخل الحيوانات، كل منهم يحمل حقيبة أغراضه من بين الجمهور، والستارة مغلقة، ويقفون تحت المنصة مقابل الجمهور، والذئب مختف، ويجلس بعيداً... ثم يبدأ الحوار))، وفي مسرحية (أحلام الطفولة) يشير الكاتب إلى أن الفصل الأول يبدأ بـ((صوت جرس المدرسة مُعلناً الفسحة، يخرج المعلم من بين الجمهور ويتقدّم متجهاً إلى خشبة المسرح)).

أو أن يأخذ الممثل في الحوار مع الجمهور، ويطلب منهم مساعدته في التفكير في موضوع ما أو اقتراح ما، أو الإجابة عن سؤال؛ لإحداث قدرٍ من التفاعل الإيجابي بينه وبين الجمهور، وبث الحماسة فيهم؛ وليكون للجمهور دورٌ في مجريات العرض، ففي مسرحية (العصفور)، وفي أثناء الحوار بين القط والعصفور، يسأل القط بقوله:

القط: وما هو الأكل المفيد؟.

العصفور: الأكل المفيد.. الأكل المفيد (يفكر) دعونا نسأل أطفالنا الحلوين عن الأكل المفيد... (يقومون بسؤال الجمهور عن الأكل المفيد).. وفي مسرحية (بيئتنا تنادي)، وفي أثناء الحوار بين شخصيات المسرحية:

الغزال: وهل هذه هي الصحراء الوحيدة في بلادكم ؟

أحمد: لا.. يوجد لدينا صحارٍ كثيرة مثل... (يتجه للجمهور) من يعرف أسماء الصحارى في بلادنا ؟ (وبعد أن يتلقّى الإجابة من الجمهور)

أحمد: نعم، الربع الخالي، الدهناء، الصمّان...

ومن التجريب المتاح في مسرح الطفل، ومما يساعد على خلق الألفة مع الشخصيات: التقليلُ من استخدام ستارة المسرح بين مشهد وآخر، أو فصل وآخر، ويُكتفى بتعتيم الإضاءة، ومن ثمّ القيام بتغيير المكوّنات المادية على خشبة المسرح، ثم تعود الإضاءة الطبيعية، ويبدأ المشهد الجديد.

شخصيات المسرحيات:

م	عنوان المسرحية	أسماء الشخصيات	الموضوع
١	السندباد والألماسة الخضراء.	شهبندر، السندباد، البائع، العطار، أبو محمد، التاجر يوسف، الصبي: مبارك بن حسان، الحكيم.	تمكّن السندباد من معرفة مفهوم الماسة الخضراء التي أوصاه والده قبل وفاته بالبحث عنها والمحافظة عليها، وهي: الوطن والعلم والخير.
٢	أحلام الطفولة	المعلم، الطلاب: أحمد، عمر، خالد، علي، ناصر، فواز، حمد، صالح، أبو الطالب خالد.	أهمية النشاط المدرسي اللاصفّي، واعتماد التلاميذ على أنفسهم في إعداده له، والتعبير عن أحلامهم.
٣	أطفال الديجتال	ماشي ٩ سنوات، جالس ١٠سنوات، نافع ١١سنة، الفضائي، بودي جارد ١و ٢، طبيب	الصراع لدى الناشئة بين الجد والكسل، وبين العلم والجهل
٤	الوطواط الخراط	الوطواط، القرد، الأسد، الثعلب، النسر، نمر ١، ونمر ٢، الوزة، عصفور ١،عصفور ٢، الديك.	على لسان الحيوانات؛ لبيان جزاء وعاقبة الخيانة والتلوُّن في المواقف، وعدم الثبات على المبدأ.
٥	قرية السعادة	العم حكيم، قائد الشرطة، العم أمين، محبوب، مسعود، شرشور، شيطون، المسكين، بائع الفاكهة، بائع الأقمشة	القضاء على اللصين اللذين كانا يمارسان السرقة، بفضل تعاون أهل القرية.
٦	جوال الحجام	تاجر القماش، تاجر الجوالات، بائع الخضار، الحجام، مسمار: ابن الحجام، محمد، علي، المنادي، الوالي، الوزير ١، الوزير ٢، الجندي ١، الجندي ٢	الحجام يصبح وزيراً بعد إنقاذ حياة الوالي، بعد محاولة الوزير السابق قتله بالسم، بعد أن أخذ الحجام بمفهوم النظر في العواقب.
٧	العصفور	الذئب، الثعلب، العصفور، الأرنب، القط، الجمل	على لسان الحيوانات، أهمية الأكل الصحي المفيد، وفائدته للجسم.
٨	سكان الغابة	الصياد، الأرنب، الغزال، الذئب، النسر	على لسان الحيوانات: المحافظة على الحياة الفطرية وإنمائها.
٩	اللؤلؤة	كلّوب، دبدوب، فيلول، بطبوط، قرقور، نمور	ذم السرقة وعاقبتها
١٠	ثعلوب وأرنوب	الديك، الأرنب، العصفور، الجمل، القط، الثعلب	على لسان الحيوانات: صراع بين الثعلب وحيوانات الغابة، ينتهي بسقوط الثعلب في البئر، بفضل التفكير في حيلة تتخلص فيها جميع حيوانات الغابة من الثعلب.
١١	وهب في وادي الضياع	الزعيم، وهب	أهمية اكتشاف كل إنسان موهبته، إذ لا يوجد شخص دون موهبة.
١٢	بيئتنا تنادي	خالد، أحمد، الجمل، غزال، السندباد	على لسان الحيوانات: المحافظة على نظافة البيئة، ومراعاة احتياجات المخلوقات والحيوانات للبيئة.

العرض والتنفيذ:

م	عنوان المسرحية	المؤلف	المخرج	الجهة المنفذة والمنتجة	أماكن العرض	سنة العرض
١	السندباد والألماسة الخضراء	علي السعيد	محمود سلمية	مركز ابن صالح الاجتماعي	عنيزة	١٤١٦هـ / ١٩٩٥م
٢	أحلام الطفولة	عبد العزيز زكي وإبراهيم الفراج	إبراهيم الفراج	تعليم عنيزة	عنيزة والمجمعة	١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م
٣	أطفال الديجتال	صبحي يوسف	صبحي يوسف	مهرجان بريدة الترويحي	بريدة	١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م
٤	الوطواط الخراط	أحمد إبراهيم	صبحي يوسف	جمعية الثقافة والفنون	بريدة، الرياض، المغرب	١٤٢٨هـ /٢٠٠٧م
٥	قرية السعادة	إبراهيم العريني	إبراهيم العريني	فرقة البدائع المسرحية / لجنة التنمية الاجتماعية بالبدائع	البدائع، الرياض	١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م
٦	جوال الحجام	سعد المسمى	محمد الدهش	تعليم عنيزة	عنيزة، شقراء	١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧
٧	العصفور	سعد المسمى	علي السعيد	فرقة عنيزة المسرحية	عنيزة، الرياض، الزلفي	١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م
٨	سكان الغابة	مبارك الخصي	إبراهيم السدرة	جمعية الثقافة والفنون بالقصيم	بريدة، الرياض، حائل	١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م
٩	مسرحية اللؤلؤة	محمد الغفيلي	محمد الغفيلي	فرقة الرس المسرحية	الرس، شقراء	١٤٣٠هـ /٢٠٠٩م
١٠	ثعلوب وأرنوب	علي السعيد	محمد الدهش	فرقة عنيزة المسرحية	عنيزة، الرياض، حفر الباطن	١٤٣٢هـ/٢٠١١م
١١	وهب في وادي الضياع	مهند أبودية	إبراهيم العريني	فرقة البدائع المسرحية	البدائع	١٤٣١هـ/٢٠١٠م
١٢	بيئتنا تنادينا	سعد المسمى	علي السعيد	فرقة عنيزة المسرحية	عنيزة	١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م

الحواشي:

(١) ولد في عنيزة عام ١٣٢٢هـ، وفيها تعلّم في مطلع حياته، ثم رحل إلى الزبير عند عمه؛ ليواصل تعليمه، ثم تحول إلى الكويت، ثم إلى البحرين، وفي عام ١٣٤٧هـ عاد إلى عنيزة؛ ليؤسس فيها مدرسة حديثةً، على غرار ما رآه في رحلاته، ثم طلب الملك عبد العزيز بعد زيارته لهذه المدرسة تحويلها إلى مدرسة حكومية، تولى منصب المشرف على التعليم في عنيزة حتى تقاعده، ثم أقام في الرياض حتى وفاته عام ١٤٠٠ هـ. انظر: عبد الله البسام، علماء نجد خلال ثمانية قرون، ٢/ ٥٤٩.

(٢) انظر: معلّم ومجتمع (عنيزة: إصدارات مركز صالح بن صالح الثقافي، ١٤٠٨هـ)، ص٨٠، وكتاب الدكتور نذير العظمة: المسرح السعودي، دراسة نقدية (الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٤١٣هـ)، ص٦٦.

(٣) أحمد إسماعيل إسماعيل، مسرح الطفل من النص إلى العرض، مجلة الأسبوع الأدبي، ٢٠١٢/٣/٢٤م، ص٦.

(٤) أحمد إبراهيم، في لقاء معه في صحيفة (الحياة)، العدد (١٦٩٠٨)، بتاريخ ١٤٣١/٧/٢٧هـ.

(٥) علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص١٠٦.

(٦) محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، ص٥١-٥٢.

(٧) مسرح الطفل من النص إلى العرض، ص٧.

المنجز السُّعودي في مجلات الأطفال

د. الرِّيم الفوَّاز- السعودية

إن أهمية المجلَّة ودورها في حياة الطِّفل، تنبع من أهمية الطِّفل ذاته في تكوين المجتمع، فالطِّفل يتأثر بما حوله من مؤثرات مختلفة تعمل على تشكيل أغلب ملامح شخصيته في المستقبل، وتأتي المجلَّة - كأحد المؤثرات - لتلعب دورًا لا يُستهان به في حياة الأطفال، حيث تعتبر من المؤثرات الثقافية الكبرى، فهي تنمي الطِّفل عقليًّا، وعاطفيًّا، واجتماعيًّا، وأدبيًّا؛ فالمجلَّة تشبع حاجة الطِّفل إلى المعرفة والبحث والاطلاع، وتنمي وتطور لغته، وتوسع مداركه، وتشكل آراءه ومعتقداته، وتعرفه بمختلف الفنون الأدبية والصحفية، وتملأ وقت فراغه بالمفيد.

عرف العالم العربي مجلات الأطفال في وقت مبكر، وتعتبر صحافة الأطفال المصرية هي السّباقة في هذا المجال؛ فقد صدرت أول صحيفة للأطفال في أبريل عام ١٨٧٠م بعنوان (روضة المدارس المصرية)، ثم ظهرت في البلاد العربية مجموعة متنوعة من مجلات الأطفال، من بينها: مجلَّة (الصبيان) التي أصدرتها وزارة التربية والإرشاد السودانية، ومجلَّة (روضة الأطفال) التي أصدرتها الجمعية التونسية للمدرسة العصرية بتونس في عام ١٩٥٢م، وأخذت الصحافة الموجهة إلى الأطفال تنمو في مختلف دول الوطن العربي.

وفي المملكة العربية السعوديَّة، ظلَّ الأطفال دون صحافة محلية تتوجه إليهم

حتى عام ١٣٧٩هـ/ ١٩٥٩م، وهو العام الذي قام فيه الأديب السعودي طاهر زمخشري -رحمه الله- بإصدار مجلَّة (الروضة) في مدينة جدة، بعد نجاحه في إعداد وتقديم برامج وقصص الأطفال في الإذاعة السعوديَّة؛ وجاءت هذه المجلَّة تلبية لرغبات العديد من الأطفال الذين كانوا يطلبون ويلحون عليه بعمل مجلَّة خاصة بهم؛ أسوة بما هو متوفر لأطفال معظم بلدان العالم المتحضر، فقد كان الأطفال في المملكة يقرؤون المجلات العربية الأخر وخاصة مجلتي (سمير ومكي) من مصر، وعددًا من المجلات التجارية التي تصدر في لبنان، وكانت في الغالب نسخة مترجمة لمجلات أجنبية.

وعلى الرغم ممَّا يذكر في بعض المراجع العربيَّة المهتمة بأدب الطفل من أنه لايوجد في المملكة العربيَّة السُّعوديَّة إلَّا مجلة (الروضة) و مجلة (حسن) وتوقفتا عن الصدور، فإنَّ الواقع يؤكد غير ذلك.

ويمكن تقسيم تاريخ مجلات الطِّفل في المملكة العربية السعوديَّة إلى المراحل التالية:

١- مرحلة البدايات: (مجلَّة الروضة) ١٣٧٩/٣/١٤هـ - ١٣٧٩/١١/٢٧هـ.

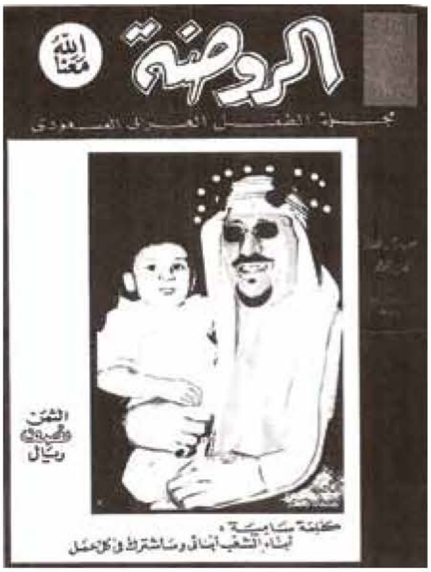
٢- مرحلة حسن: ١٣٩٧/٥/٢هـ - ١٤٠١/١/٤هـ.

٣- مرحلة النجاح والاستمرار: (الشبل).

٤- المرحلة الحالية.

أ- مرحلة البدايات (مجلَّة الروضة) (١٣٧٩/٣/١٤هـ - ١٣٧٩/١١/٢٧هـ):

وهي المرحلة التي صدرت خلالها مجلَّة (الروضة)، لصاحبها ورئيس تحريرها الأستاذ طاهر زمخشري. ففي يوم الخميس ١٣٧٩/٣/١٤هـ الموافق ١٩٥٩/٩/١٧م، صدر العدد الأول من مجلَّة (الروضة)، فكانت أول دورية موجهة للطِّفل في المملكة العربية السعوديَّة، وقد كانت تحت رعاية خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبدالعزيز آل سعود -رحمه الله - عندما كان وزيرًا

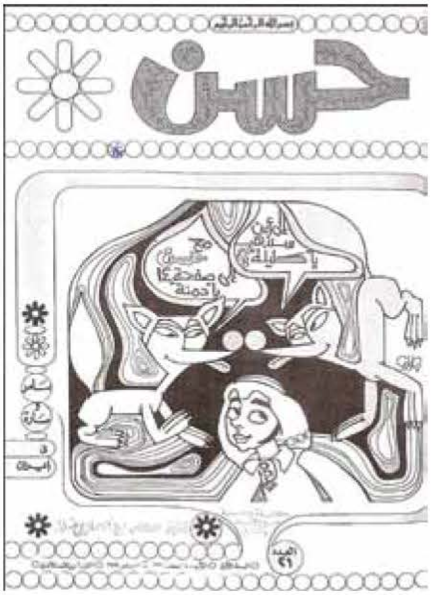


للمعارف سابقًا.

وقد امتدت فترة صدورها من ١٣٧٩/٣/١٤هـ الموافق ١٩٥٩/٩/١٧م إلى ١٣٧٩/١١/٢٧هـ الموافق ١٩٦٠/٥/١٢م، صدر منها سبعة وعشرون عددًا، وكانت تصدر أسبوعيًّا، وقد تذبذبت فترات صدور المجلّة بعد العدد الحادي عشر، إلى أن توقفت عن الصدور بعد العدد (٢٧)، الصادر يوم الخميس ١٣٧٩/١١/١٧هـ الموافق ١٩٦٠/٥/١٢م.

ب - مرحلة حسن (١٣٩٧/٥/٢ - ١٤٠١/١/٤هـ):

تمثل مجلّة (حسن) المرحلة الثانية بالنسبة لمجلات الأطفال في المملكة العربية السعوديَّة، وتبدأ المرحلة مع صدور العدد الأول من مجلّة (حسن) يوم الأربعاء ١٣٩٧/٥/٢هـ الموافق ١٩٨٧/٤/٢٠م، الصادرة من مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر بجدة.



فقد أدرك المسؤولون في مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر مدى الأهمية البالغة لأدب الأطفال ودوره في نمو الطِّفل وتربيته الدينية والخلقية، والثقافية؛ فجاءت مجلّة (حسن) بعد ثمانية عشر عامًا من توقف مجلّة (الروضة)، لم تصدر خلالها مجلّة للطِّفل السعودي.وامتدت فترة صدور مجلة (حسن) من ١٣٩٧/٥/٢هـ الموافق ١٩٧٧/٤/٢٠م

إلى ١٤٠١/١/١٤هـ الموافق ١٩٨٠/١١/١٢م، صدر منها (١٧٨) ثمانية وسبعون ومئة عدد، وكانت تصدر كل يوم أربعاء، بإدارة الأستاذ علي حسين شبكشي، ورأس تحريرها يعقوب إسحق ومديرها الفني عادل البطراوي.

ج - مرحلة النجاح والاستمرار:

تمثل مجلَّة (الشبل) المرحلة الثالثة لمجلات الأطفال في المملكة العربية السعوديَّة. ظهرت هذه المجلة لتواصل الاهتمام بثقافة وأدب الطِّفل السعودي، خصوصًا بعد توقف مجلَّة (حسن)، وخلو الساحة من مطبوعة سعودية، مقدمة للطِّفل السعودي.

تأسست عام ١٤٠٢هـ - ١٩٨١م، على يد مؤسسها، وصاحب الامتياز والمدير العام، عبدالرحمن بن سليمان الرويشد، وذلك عندما شعر بضرورة إصدار مجلَّة للطِّفل السعودي. وقد صدر العدد الأول منها في غرة صفر ١٤٠٣هـ، وتصدر كل خمسة عشر يومًا، بمعدل أربعة وعشرين عددًا خلال السنة الواحدة. وهي مجلَّة تربوية، موجهة للبنين والبنات، يطلق عليها اسم (الشبل).

د- المرحلة الحالية:

وفي هذه المرحلة تبيّن أنّ هناك نقصًا واضحًا في الصحافة التي تخاطب الأطفال في السعوديَّة في الوقت الذي لا يتناسب ذلك مع نسبة الأطفال ضمن تعداد السكان، حيث تصل نسبة الأطفال في السعوديَّة إلى ما يقرب من نصف السكان. فلم يصدر في السعوديَّة حتى عام ١٤٠٧هـ سوى ثلاث مجلات فقط، وهي: مجلَّة (الروضة)، ومجلَّة (حسن)، ومجلَّة (الشبل)، وبقيت مجلَّة (الشبل) في الساحة، أمَّا مجلَّتا (الروضة) و (حسن) فقد توقفتا عن الصدور؛ لذلك التفتت الجهات الإعلامية كالشركة السعوديَّة للأبحاث والنشر، والرئاسة العامة لرعاية الشباب وغيرهما إلى أهمية إصدار مجلات سعودية، تخاطب الطِّفل السعودي وتلبي احتياجاته، فصدرت العديد من المجلات، وهي بحسب سنة صدورها: مجلَّة باسم، والجيل الجديد، وفراس، والرواد، وسنان، وأنس، وشاطر، وعارف، وقرناس، ومكّي، وهزار.

ومن خلال المسح لمجلات الأطفال السعوديَّة؛ تتضح لنا سماتها العامة:

صدور أربع عشرة مجلَّة خاصة بالأطفال، منها ثلاث مجلات حكومية، وتسع مجلات أصدرتها جهات ذوات صبغة مؤسساتية، ومجلتان أصدرهما أفرادٌ، وذلك على النحو التالي:

المجلات الحكومية:

١- مجلَّة (الجيل الجديد): الرئاسة العامة لرعاية الشباب.

٢- مجلَّة (أنس): الجمعية الخيرية لتحفيظ القرآن الكريم، الدمام، بإشراف وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد.

٣- مجلَّة (عارف): وزارة المعارف، إدارة النشاط.

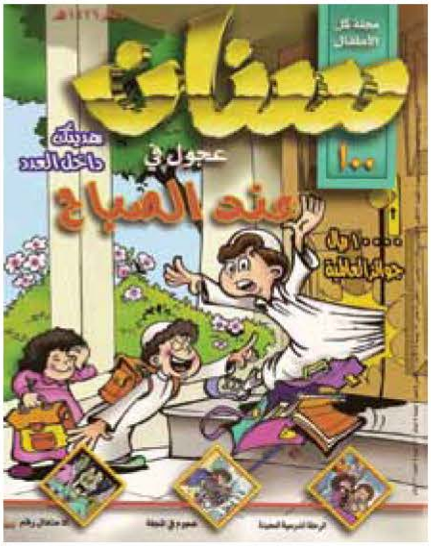
مجلات أصدرتها جهات ذوات صبغة مؤسساتية:

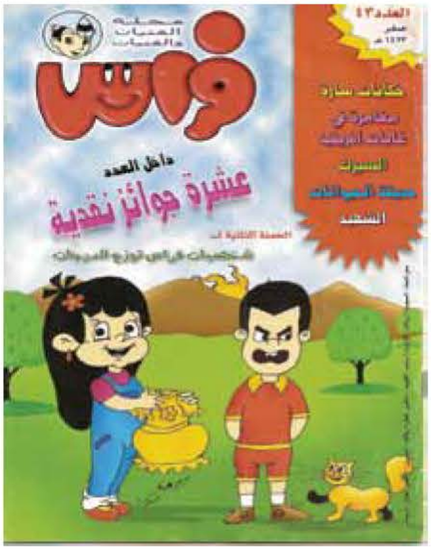
١- مجلَّة (حسن): مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر.

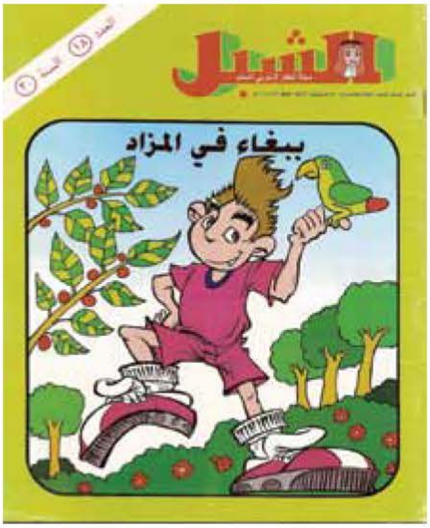
٢- مجلَّة (باسم): الشركة السعوديَّة للأبحاث والنشر.

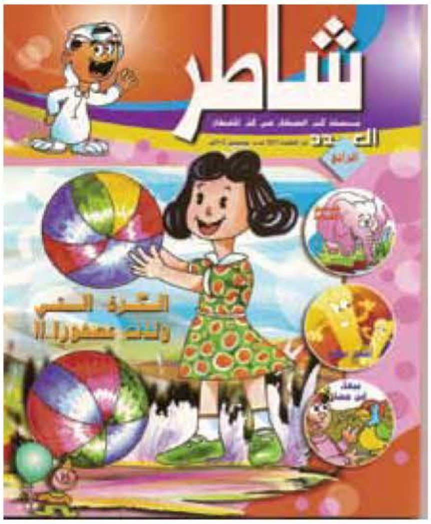
٣- مجلَّة (الرُّواد): مؤسسة الرواد للتربية والتعليم.

٤- مجلَّة (سنان): مؤسسة دار الهدى.









٥- مجلَّة (فراس): مؤسسة آلاء للتوزيع والإنتاج الفني.

٦- مجلَّة (شاطر): مجموعة السدحان التجارية.

٧- مجلَّة (قرناس): مؤسسة دار الوطن العربي للنشر والتوزيع.

٨- مجلَّة (مكّي): مشروع تعظيم البلد الحرام، بإشراف جمعية مراكز الأحياء الخيرية.

٩- مجلَّة (هزار): شركة عيون الإعلام.

مجلات الأفراد:

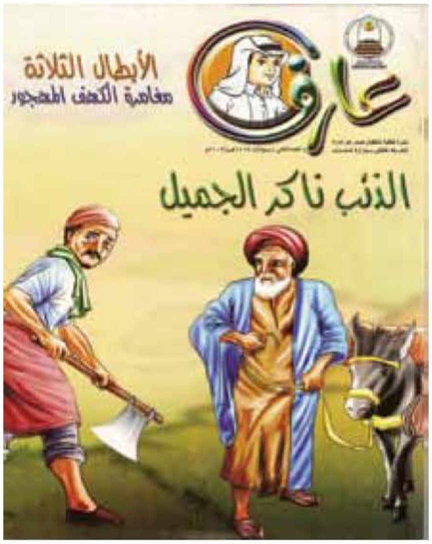
١- مجلَّة (الروضة): طاهر زمخشري.

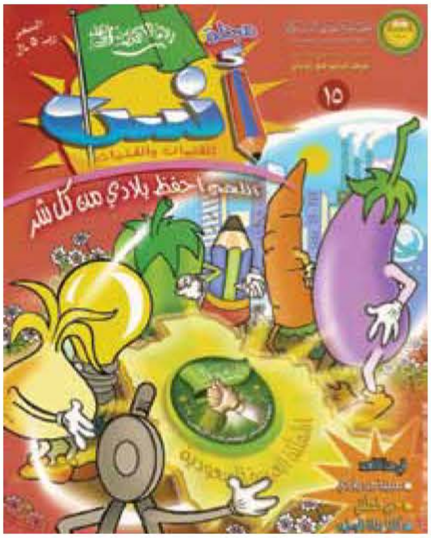
٢- مجلَّة (الشبل): عبدالرحمن الرويشد.

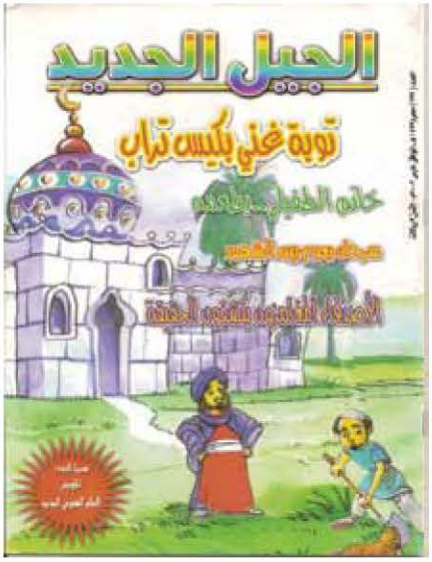
- أبرز ما يميز المجلات التي صدرت للطِّفل السعودي، هو أن أهدافها كانت أهدافًا تربوية منذ ميلادها حتى الوقت الحاضر، إذ لم تخلُ أي مجلَّة من الأهداف التي تدخل في المضمون التربوي، وهي: تنمية ثقافة الطِّفل، وتقويم لغته العربية، وتعويده على القراءة، وتوسيع خياله، وزيادة إيمانه بالقيم والمثل الإسلامية، وتعريفه على العادات والتقاليد القديمة والحديثة والتراث الإسلامي العظيم، وترسيخ المحبة لله والوطن، وتنمية الذوق الفني.

- أهداف معظم هذه المجلات غير واضحة، وقد تتداخل وتتعارض من خلال محتوياتها المتنوعة؛ لذا تأتي موادها مكررة، كما أنها لا تحدد الفئة العمرية الموجهة إليها، فهي توجه لجميع المراحل العمرية بنفس الأسلوب والمستوى ذاته، وإن كانت بعض المجلات تحاول تحديد أهدافها، ومراعاة المفاهيم والمقومات التربوية المرتبطة بمراحل النمو المختلفة كمجلَّة الشبل، وفراس، وسنان، ومكّي.

- يلاحظ على أسماء المجلات السعوديَّة أنها أسماء مذكرة، باستثناء مجلَّة







(الروضة)، وإن كانت بعض المجلات تكتب تحت اسم المجلَّة عبارة (مجلَّة لكل الفتيان والفتيات)، مثل: مجلَّة الرُّواد، وسنان، وفراس، وأنس، وتخصص زاوية للفتيات، مثل: بناتيات في (مجلَّة الجيل الجديد)، وزاوية لكِ أنتِ في مجلَّة (سنان)، وزاوية فنون ليلى في مجلَّة (فراس)، وزاوية المطبخ الصغير في مجلَّة (أنس)، وزاويتي (أنا وأنتِ)، و(الطبَّاخة الصغيرة) في مجلَّة (شاطر)، إلا أن اسم المجلَّة يجذب البنين أكثر من الفتيات؛ لأنه موجه للأولاد، مع عدم وجود مجلات سعودية خاصة بالبنات، بالرغم من ضرورتها؛ نظرًا لأن إقبال الفتيات على القراءة أكثر من البنين، والمواضيع التي تناسب البنين تختلف عن تلك التي تتناسب مع طبيعة الفتيات واهتماماتهن، وصيغة الخطاب تختلف بين الفئتين.

- تشجع المجلات السعوديَّة على مشاركة الطِّفل والاحتكاك به بشكل مباشر، عبر المشاركات بالصور الشخصية أو المناسبات، أو النشاطات المتنوعة، والمسابقات وتوزيع الجوائز، أو بالكتابة في المجلَّة، مثل: زاوية فكر وامرح وألعاب وتسالي، في مجلَّة (الشبل)، وزاوية هلا بالأصدقاء، وتسالي في مجلَّة (باسم)، وزاوية موهوبون، ونادي الأصدقاء، وتسالي في مجلَّة (الجيل الجديد). ونشرت المجلات موضوعات كثيرة ومتنوعة، منها: العلمية والفنيَّة والدينية والصحية والرياضية، وأغلب الموضوعات التي تتناولها المجلات، يغلب عليها طابع القصَّة المصورة، وقد كانت مصادر تلك القصص متنوعة، فمصادرها من القرآن الكريم والحديث الشريف، والأدب العالمي والعربي، والتاريخ وقصص الشعوب، إضافة إلى الأساطير والترجمة، وقد تكون الترجمة حرفية بما فيها من معتقدات وقيم لا تتناسب مع بيئتنا وظروفنا السياسية والاقتصادية.

• التركيز على قصص المغامرات الخيالية، التي تحتوي على صور مختلفة ومليئة بالعنف بأشكاله وأساليبه، مثل: مغامرات الرجل الوطواط، والهاربون الأربعة في مجلَّة (باسم)، والوحش يعود في مجلَّة (فراس)، ومغامرات وادي المخاطر، والجريمة الغامضة من مجلَّة (سنان)، وهذا يتعارض مع الأهداف التربوية، وقد ثبت أنَّ القصص التي تحتوي على مظاهر العنف من قتل وضرب واعتداء وتهديد، تتسرب إلى عقول الأطفال، وينعكس ذلك على سلوكياتهم.

• المجلات السعوديَّة تعتمد على اللغة العربية الفصحى في مادتها، لكن أغلبها لا تحدد اللغة المناسبة للطِّفل، وربما يعود ذلك إلى عدم تحديد المرحلة العمرية، ومن ثم يتراوح مستوى صعوبة اللغة في العدد الواحد، كما توجد أخطاء لغوية وفنيَّة كثيرة، أغلبها لا يمكن التغاضي عنها؛ لأنها أخطاء ظاهرة، ويمكن اكتشافها بملاحظة بسيطة، والمجلات السعوديَّة تميل إلى اللغة التوجيهية المباشرة، حيث لا يوجد فرق بين لغة المجلَّة، ولغة الكتاب، أو لغة القصَّة، أو لغة الوعظ والإرشاد.

• يُلاحظ على المجلات السعوديَّة أنها تغفل قضايا الأمة المعاصرة التي تربط الطِّفل بقضاياه المصيرية، فهي لا تطرح قضايا وتعالجها معالجة إسلامية، حيث نجد مشكلات كثيرة معاصرة، كقضايا الأقليات الإسلامية، الغزو الفكري، والتحدي الإعلامي، والأقصى، واحتلال فلسطين وغيرها من القضايا لا تنال قسطًا وافرًا من المعالجة، وبذلك نرى أن بعض هذه المجلات، تعتمد على النقل والترجمة والاقتباس، وإن كانت بعض المواد لا تتفق مع قيم الإسلام، فيؤدي ذلك إلى إبعاد الطِّفل عن الدور المتوقع في تنمية حبه لتراثه وأمته ولدينه.

• اعتمدت المجلات في عرضها لموادها التحريرية على الصور الملونة؛ لجذب انتباه الطِّفل، وحثه على القراءة، حيث امتازت مجلات الأطفال السعوديَّة بنوعية فنيَّة عالية الجودة، وطباعة فاخرة، وصور جميلة وألوان واضحة؛ نظرًا لتوفر تقنيات الطباعة والإمكانيات المالية.

• تنتشر في المجلات السعوديَّة الإعلانات التجارية بشكل كبير، سواء كان إعلاناً عن مشروب، أم غذاء، أم ملابس، أم غيرها من سلع ومنتجات الأطفال،

وهذا الأسلوب يوضح رغبة القائمين على المجلات المعتمدة على الإعلانات في الكسب المادي أو دعم المجلَّة.

- المجلات السعوديَّة، تستعين بشكل كبير بغير سعوديين، سواء كانوا كتَّاباً، أم محررين، أم مخرجين أم منفذين؛ لعل ذلك يعود لانخفاض مرتباتهم، بغض النظر عن مؤهلاتهم، وقدراتهم وخبراتهم، فالمأخذ على هؤلاء أنهم لم يعيشوا طفولتهم في البيئة السعوديَّة التي هي جزء لا يتجزأ من ثقافة الطِّفل السعودي، إضافة إلى أن معظم القصص المنشورة في المجلات السعوديَّة، نُشرت دون أن تُنسب لكتَّابها.
- من خلال الاطلاع على مجلَّات الأطفال السعوديَّة، ومراسلة رؤساء التحرير ومخاطبتهم، لم يُعثر على أي خطط مدونة، مرحليًّا ومستقبليًّا لكثير من المجلات؛ وهذا يدل على عدم وجود تصور محدد لأهداف المجلَّة السعوديَّة، والمرحلة الموجهة لها، وخططها المستقبلية، وأهم الصعوبات التي تواجهها، على الرغم من أهمية ذلك.
- ما زالت مجلات الأطفال تعاني من الاضطراب وعدم الاستمرارية والتوقف عن الصدور، فلم يبقَ حتى إجراء هذا المسح إلَّا ثلاث مجلات هي: مجلَّة (الشبل)، و(الجيل الجديد)، و(أنس). وهذه ظاهرة خطيرة، بحاجة إلى دراسة علمية، تقف على أسباب تعثّر مجلات الأطفال في السُّعوديَّة، وإيجاد الحلول المناسبة، وطرح بدائل عن مجلات الأطفال .

وعليه، يجب على المهتمين الانتباه إلى أن مجلات الأطفال السعوديَّة، تحتاج إلى إعادة نظر في ظاهرة توقفها عن الصدور، وحاجتها الماسة إلى الدعم؛ لتقف من جديد، وتواكب ما يجري في الساحة العالمية في مجال الكتابة للأطفال وأدبهم، إضافة إلى أن تحرص المجلات على وضع الخطط والتصورات المحددة لتطوير الجوانب الحية في تأدية دورها السليم في بناء شخصية الطِّفل السعودي بصفه خاصة والعربي بصفه عامة، والحرص على تقليص الأدوار السلبية؛ لأنها تمثل مجتمعًا إسلاميًّا، وتوجه رسائلها إلى أبناء المسلمين، ولتواكب المتغيرات الجديدة والثورة الرقمية، ولتفي بمتطلبات الأطفال، وتلبي احتياجاتهم المختلفة، ولتسهم في إشباع اهتماماتهم العقلية، وتنمي أذواقهم، وتصقل مشاعرهم وأحاسيسهم.

مُعالجة الصور وَدوائر الصور
في قصّة الطّفل (القِطَّةُ المُتَحَيّرَة)

أسماء نايف المطيري- السعودية

يقول بارت: إنّ المدلول السيميائيّ هو امتدادٌ لخطيَّة الدَالّ الألسُنيّ[١]. نتساءل: أين تكْمُن وظيفة تلك اللغة في رحاب النقد السيميائي؟

إشارة نظريّة:

يُعرّف دي سوسير السيميائية بأنها «العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية»[٢]. فَمِثل هذا التعريف، يمكننا أن ننطلق بالقول من أنه لا انفصام بين التواصل والدلالة-التي تهتم بالمدلول-والعلامة التي تهتم بالعلاقة بين الدال والمدلول[٣].

وعلى هذا النّحو فإنّ الدرس السيميائي في ضوء المقوّم الخطابي، يبحث في الإنتاجية المنبثقة عن التواصلية والدلائلية، ذلك أن «الخطاب له دلالات غير ملفوظة، يدركها المتحدث والسامع دون علامة مُعلنة أو واضحة»[٤]. وهذا يعني لنا تداول الخطاب بمقارباته الفوق نصية أو (غابة السرد)[٥]، مفهوم (إمبرتو إيكو) المستخدم لهذا الوصف.

وعلى أية حال، فإن هذه الدلالات لها دور فاعلٌ في إيقاظ الحسّ الجمعي على تلقٍ مشترك، تلقي المرجعية الثقافية لدى الناقد والكاتب، والمقصدية المتآزرة بين مرسلٍ ومُتلقٍ لتأسيس وعي الخطاب. وضمن هذا الإطار، تتمّ العملية التواصلية وتكتسي البِنيةُ السردية تشكلات وتحولات للدلالة.

النَّصّ:

«في كثير من المرّات،كانت القطة لولي تنظر إلى المرآة، لم يكن يعجبها شيء، كانت تتذمر دائماً من شكلها الذي لا يعجبها، وكانت دائمة المراقبة للحيوانات الأخرى.

فمرّةً تحلم أن تطير مثل الطائر، ومرة تحلم أن تسبح مثل السمكة، ومرة أن تقفز

مثل الكنغر، وفي إحدى المرات، كانت تراقب البطات من حولها، وهن يسبحن على سطح الماء، فأحبت أن تكون بطة تجيد السباحة، ولكن هذا القناع لم يساعدها على أن تصير بطة حقيقية أو أن تسبح مثل باقي البطات.

ثم رأت أرنباً يقفز بسرعة ويأكل الجزر بأسنانه الكبيرة، أحبت تلك القفزات الطويلة، فقررت أن تصير أرنباً، ولكن تلك الآذان الطويلة، لم تسهل عليها عملية القفز والجري، بل على العكس زادت الطين بلة.

وأثناء عودتها للمنزل - وهي تتذمر - رأت قطيعاً من الخرفان، فأحبت شكلها المستدير بصوفها الكثيف، فقررت أن تصير خروفاً جميلاً، ولكن بعض الصوف على جسدها لم ولن يجعلها خروفاً حقيقيًّا. وأخيراً كان القرار الأخير هو الأغرب.

أثناء تجوالها في أحد البساتين، رأت بعض الفاكهة، فوصل طمعها برغبتها حتى أن تصير فاكهة لذيذة برائحة طيبة، فوضعت بعض قشور الفاكهة على رأسها، واستغرقت من تعبها في نوم عميق.

وفجأة شعرت كأن أحداً ما يحركها من مكانها، نظرت نحو الأعلى، فرأت خرفاناً من حولها تفتح فاها، محاولة أكلها، ظانةً إياها نوعاً لذيذاً من الفاكهة، وما إن أدركت القطة هذا حتى خلعت القناع وفرت هاربة مذعورة وهي تقول أنا محظوظة؛ لأنني قطة، أستطيع الهرب بسرعة ولم أكن فاكهة أو أي شيء آخر، ثم عادت إلى بيتها وهي مسرورة»(٦).

الجانب التطبيقي:

من الناحية السردية، تحكي لنا القصة برنامجاً سرديًّا انفصاليًّا، كانت الذات (القطّة) في بدايته مُنفصلة عن الموضوع وهو (تقمّص الأدوار التي تقوم بها الذوات الأخرى) وظلّت مُنفصلة عنه حتى نهاية القصة. فلم تتصل بالموضوع؛ لأنها لا تمتلك الكفاءة؛ ما جنّب الذات الاتصال بالموضوع المرغوب. وهذا ما يُسمى بالأشكال السردية التي تعتني بها دراسة **المقوّم السردي**(٧).

ولكن هذه الأشكال لا تضبِط المضامين ولا يتزيّا النص بِحُلَلٍ من تلك المضامين؛ ما لم تتنزّل في هيئة صور يضطلع بها **المقوّم الخطابي** في النص.

فنحنُ فهمنا أن القطة لم تتصل بالموضوع، ولكن لم نفهم كيف تجسّد لنا عدم الاتصال؟

لن يتجسّد إلا من خلال النظر في وحدات المضمون وبناء الصورة(٨).

فالـمُقوّم الخطابي هو الذي يُساعدنا على استنباط الأشكال الخطابية.

ومِن هنا فإنّ إطار التطبيق العام سيكون على النّحو التالي:

البنية السطحية ------------- البنية العميقة

البنية السطحية

المقوّم السردي والمقوّم الخطابي

المقوم الخطابي

الصور ودوائر الصور

البنية العميقة

....

الصور:

تُومِض الدلالة في ذهن القارئ من خلال بناء شبكة دلالية، نظّمت وحدات المضمون ووصفت لنا الأدوار الفاعلية ووظائفها التي لا تتمظهر في النص بفعل الدلالة المعجمية أو الروابط النّحْوية؛ فنحن لا نستطيع خلْق الدلالة إلا إذا انطلقنا من الصور.

والصورة كما يصفُها السيميائيون هي: وحدةٌ مضمونيّةٌ قارّة، لها نواةٌ دائمة، ذات احتمالاتٍ مُتعدّدة، تُنجزُ كلٌّ منها حسب السياق[٩]..

كيف تتجسّد حيْرة القِطّة؟

تتجسّد بحسب احتمالاتٍ متعددة، تُنجَز كلٌّ منها في السياق الذي وُضِعَت فيه. فالحيْرة مفهوم نظري مجرّد، يُعرف من خلال معاجم اللغة، ولكن الاحتمالات المختلفة في كل مرّة تُحقّق الصورة بطريقة معينة، بحسب السياق، وَوُرودِها مع شخصيات متنوعة، وفي مقام محدّد، ويتعيّن علينا حينها استنباط العلامات في ذلك السياق كلّه.

الصّورة هنا هي: (مُتحيّرة)؛ إذْ إنّها صِفةٌ لازمةٌ للقطّة في هذه القصة.

النواة القارّة: الحيْرة، وفي المعجم الوسيط الحائر بمعنى: «الـمُرتبِك المتردّد»[١٠]، «والحيْران الذي يجهل وجه الصّواب، من أصابته الحيْرة»[١١].

وعلى مستوى الوحدة المعجمية، فإنّ الخطاب انتخب إمكانيات الصورة المعنوية ووظّفها.

أمّا على مستوى النص، فإنّنا ننظر إلى الحقول الدلالية أي: العلاقات المُنـعَقدة بين الصور في نصّ مّا. وهذا ما تشتغل به السيميائية النصيّة. ولِرَصد العلاقات القائمة بين الصورِ التي تنبني من خلالها الشبكة الدلاليّة أو دوائر الصور كما يعبّر عنها السيميائيون، فإننا بحاجة لقراءة الصورة من ناحيتين:

تشكُّل الصورة

تحوّل الصورة

فأولاً- تشكّل الصورة: (القطّة المُتحيّرة) تتقدح في الذهن بِفعل تتالي مجموعة من الأفعال والسلوكيات، فَمَثلاً: (تتذمّر من شكلها-دائمة المراقبة للحيوانات-تحلم أن تطير-تسبح-تقفز-تلبُّس الصوف-وأخيراً أن تصير فاكهة!).

ثانياً- التحوّل في الصورة: مِن الحيْرة إلى القناعة والرضا بخِلْقَتِها. وذلك في المقطع الأخير،

حينما وضعت قشور الفاكهة على جسدها، فإذْ بالخرفان الجائعة تفتحُ فاها لالتهامها!

فرّت مذعورة، نازعةً القناع القِشْريّ عنها، فاهتزّت صورة الحيرة جذريًّا، لترضى وتَقْنَع بما خلقها الله عليه وتعود مسرورة.

وهذا التحوّل جاء على مستوى الشخصية نفسها، حينَ سلّمت بالرضا أخيراً واقتنعت بذاتها. وعلى مستوى الصورة نفسها مِن التردّد والتقليد (مُتحرّك) إلى الاستقرار والزّهو بالذات (ساكِن).

فالنصّ طوّر هذه الصورة وخلق منها صورة موازيةً تماماً لها، فمِن التردّد إلى الثبات ومن السّخط إلى الرضا ومِن الحيْرة إلى القناعة.

....

دوائر الصور:

نحن فهمنا أن الصورة انعكست في آخر القصة على وجه مختلف عمّا بدت عليه في أولها، ولكن حين انتقلت من (الحيْرة) إلى (القناعة)، لمْ نقِف على رحلة الانتقال التي جعلت القناعة بإزاء الحيْرة ضداً بضدّ وما الذي حصل؟ وكيف تحوّلت وتشكّلت؟

فَصور الخطاب، لا تظهر في النصوص منعزلٌ بعضها عن بعض، وإنما تظهر

في شكل متواليات من الصور المعجمية، هذا الامتداد في الصور وهذه الشبكة من العلاقات يُطلق عليها السيميائيون اسم **دوائر الصور**.

فَيمكن أن تكون دائرة الصور (مُراقبة الآخرين)، ويمكن أن نسميّها (حياة التذمّر)، وقد تكون (عدم الرضا عن الذات). ولكن كما حصل في الصور من تحوّل، فإنّ دائرة الصور تِباعاً أنشأت-بفعل أبعاد خفيّة-دائرة صور ضديدة وهي (الانهزامية) و(الهروب) و(القناعة) بفعل الخوف وهكذا.

والصور في ذاتها قد تكون قاصرة عن الدلالة، ما لم نتتبّع مسير الصور مجتمعة، لتقودنا إلى الدلالة مكتملة.

والقطّة هنا تُحدّثنا عن ذلك القلق الذاتي المُتمثّل في الحيرة وعدم الاكتفاء، ففي كل مرة تريد أن تكون في حال دون الرضا بالقدر أو النظر في مشيئة الله والثقة بها.

والقصة كلها رحلة بحث عن سرّ الرضا والتمسّك به، ليكون مصدر طمأنينة حين تظنّ أن الله خلقها عاجزة أو لا تمتلك الكفاءة لتحقيق ما تُريد.

فالقصة لا تخبرنا بأنّ القطة متحيّرة فحسب، فشخصيتها تحمِل بُعدين نفسيين: **الأول:** أنها في الظاهر مُتحيّرة، قَلِقة. و**الثاني:** أنها في الباطن، تبحث عما يُعزّز لها موقفها من الثقة بالنفس، وأنها قطة تمتلك كفاءات مختلفة عن غيرها، تستطيع توظيفها كما يفعل الآخرون، ولكن بمقتضى إمكانياتها وذكائها في خدمة ما تريد بما تملك.

فدائرة الصور هي التي أفصحت عن هذين البُعدين وكشفت عن جوهرهما في كيان القطة.

فالصورة ودائرة الصور مفهومان متآزران لبناء الصورة وإعلاء سقفها، لتقف موقفاً فاعلاً في بناء مرحليّة القصّ بِمفصليّه. وهذا الجدول يُبيّن مسير الصور ودوائر الصور مُمتلئاً بعلامات من شأنها أن تكشف الغطاء عن تلك التحوّلات:

الصورة	دائرة الصور	الصورة	دائرة الصور
القطة المتذمرة	المراقبة المشابهة التذمر الحيْرة	القطة المسرورة	الرضا القناعة السرور الهروب

تقسيم المقاطع:

من خلال التركيز على محتوى السرد، نحدد التمفصُلات الدّلالية التي تتحكّم في البنيات السردية.

II - المقطع الأول:

«في كثيرٍ من المرات ... نوم عميق».

يؤسس المفتتح السردي مسيراً صُوريًّا، يُحيل إلى طبيعة الممثلة[١٢] وعلاقتها بذاتها، هل هي راضيةً عن نفسها أو مُتذمّرة؟ من خلال مراقبتها للحيوانات الأخرى، المبنيّة على تسلسل من الصور المعجمية المنتظمة (طائر-سمكة-كنغر-بطة-أرنب-خروف-فاكهة). هذه الصور تتقارب فيما بينهاَ مُكوّنة امتداداً صوريًّا. في موازاة ذلك، يعرض المقطع مجموعة من الصور المتقاربة فيما بينها (تتذمر-تراقب-تحلم-تطمع).

هذه الصور تتلاقح في دائرة (المُشابهة والمُماثلة). هكذا يبني النص تقابلاً بين صورتين خطابيتين: /التذمر/ في مقابل /التغيير/ وهو تقابل ينتظم داخل دائرة الصور /المشابهة/، وهذه الصور الخطابية، ستبني إمكانات دلالية احتمالية، ستتراكم في النص بشكل تدريجي.

II - المقطع الثاني:

«وفجأة شعرت كأن أحداً ما يحركها ... ثم عادت إلى بيتها وهي مسرورة».

يولد تعالق الصور في المقطع الأول الصيغة النهائية للصورة في هذا المقطع؛ لموقف القطة

من الإيمان بكفاءتها وذاتها.

يبني هذا المقطع صوراً خطابية، هي: (خرفان فاتحة فاها-إدراك القطة للموقف) وهما صورتان تنتظمان داخل دوائر (الهروب-الذعر-الحظ-السرور).

مُروراً من الحكي والسرد إلى المنطق (البِنية العميقة)، نقول: إنّ التعارض بين موقفي القطة في المقطع الأول والثاني؛ يجعل النص ينفتح على دلالات أخرى غير متضمّنة في الخطاب الذي انتهت إليه القصة، فمثلاً في كل مرة تريد القطّة أن تتغير، ستتذكر تجربة النّجاة من الخرفان الجائعة وتقسم أن لا تكررها.

وهذا يُوحي لنا بأن النُّسخ المقلّدة، مهما زاد عددها، تبقى خارج عملية النجاح

وحبيسة للصيد، وبالتالي لا مكان لها في عالم التميز والاختلاف.

فلو أنّها عادت عقارب الساعة إلى الوراء؛ لرضِيَت بِخلقتها المناسبة لها، صحيح أن التزيي بأجمل حُلل الآخرين واتباع مسيرهم جزءٌ لا يتجزأ من العمل الجاد والتطلع للأفضل، لكن القطة بالغت في تطبيق تلك المقولة؛ حيث إنها حاولت أن تكون بإزاء الخروف، والأرنب، والطائر، والسمكة، والكنغر، والبط. وهذه كلها لا تشبهها؛ فهي من خارج الفصيلة، فانقلبت الآية عليها، وعلامة ذلك هروبها فزعاً من الالتهام، فجاء الردّ بخلع القناع والارتماء في أحضان الحظّ الذي أسعفها إليه سرعتها وخفتها، فعادت مسرورة.

ومهما يكن من أمر، فإذا كانت القصة تتكلم بلغة الحيوانات، فإنّ صوتها تضجّ به صدور البشر، فعندما تتعامل القطة بعقلية الذئاب والضّباع، فإنها لن تصبح كالوحوش الضارية.

وكما يُقال: «إذا الشيطان ساعدني؛ فسأذكره بالخير!»(١٣). وهكذا لا مانع أن تفكر القطة بأفكار ذئبيّة، وأن تضع يدها بيد الذئاب لمواجهة المواقف أو لتعزيز غرورها، لكنها تعلم في الوقت نفسه أن الأمر مستحيل، وعلى هذا النحو هي بحاجة دائمة لتقليم أظافرها بين حينٍ وآخر.

ولقد أصبح مُعلناً في نهاية القصة أن هذه القطة، يبقى مجالها الحيوي وسيادتها القطيّة داخل بيتها، ولن تصبح تلك القوى في خندق واحد.

فقوة القطة، تنبع من كونها خارج القطيع. وحينما تنضمّ للخِراف؛ تفقد قوتها لتصبح تابعة للقطيع لا سيدة في وكرها.

وما يحدث في الغابة والبراري، يحدث في واقعنا، فالجانب الإنساني يختفي وليس له أي أثر حينما تحلّ الكوارث وتدور الدوائر، فالمصالح هي المحرّك الرئيس للحياة.

عوداً إلى ألف باء القصة: كي نفهم اللعبة المتخيلة:

إذا أردنا معرفة أبجديات الحياة، فلنقرأ قصص الطفل؛ لأنها أبجدية القراءة والخيال والثقافة الناشئة، فهي وسيلة الإعلام الأولى في ذاكرة الإنسان، ومِن هنا إذا تلقاها الطفل ورسخت صورها في ذهنه؛ امتنع عن آثارها السلبية.

فحينما ننسى الأبجديات الرئيسة، لا يمكننا الغوص في تفاصيل الحياة الدقيقة.

نلحظُ أخيراً أنّ وظيفة اللغة في رحاب النقد السيميائي مُتمثّلة في (العلامة

السيميائية) التي تُولّد المعنى والدّلالات الثّاوية في عُمق النصّ، وهي التي تتصرّف بأشكالِ اللغةِ في النقدِ السيميائي.

وبالاشتغال في مساحات العلامة اللغوية سيميائيًّا، من نبْش لدلالات الصّور ودوائر الصّور، ممّا يجعلَ البحث السيميائي طريفاً، مبتكراً، عميقاً، متماسكاً نصيًّا ومعنويًّا، حيث لا سيميائية خارج اللغة، كما يقول علماء النقد السيميائي.

وهذا الإجراء؛ وثّق الصّلةَ بينَ السيميائيةِ واللسانيةِ والتداولية أيضاً، من خلال تعريف عالمِ اللغة (دي سوسير) السابق، حيث إنّ اللغةَ هي فعلٌ جماعيٌّ تواصلي، وأنّ اللغةَ المُتشَكّلة في الخطاب، نشأت من صميمِ السّياق وإحداثياته المعنوية والمفهومية والرؤيوية، بما يتعلق بالراوي والمخاطَب والمقَام وما إلى ذلك ممّا يُسهِمُ في تصوّر السيميائية السردية.

الحواشي:

(١) انظر: رولان بارت، درس السيميولوجيا، ط٢، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي (الدار البيضاء: توبقال للنشر، ١٩٨٦م)، ص٢٠-٢٣.

(٢) مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ط١، ترجمة حميد لحمداني وآخرين (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٨٧م)، ص٤.

(٣) انظر: محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا؟، ط١ (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٤م)، ص١٩.

(٤) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٥ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧م)، ص١٥٥.

(٥) انظر: إمبرتو إيكو في مقدمة كتابه الموسوم بـ(نُزهات في غابة السرد) ترجمة سعيد بنكَراد، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م)، ص٧-١٤.

(٦) عن قصص منشورة في مدوّنة (موضوع) http://cutt.us/s٦VzR (بتصرّف).

(٧) انظر: مجموعة من المؤلفين، إشراف د.محمد القاضي، معجم السرديات، ط١ (تونس: دار محمد علي، لبنان: الفارابي، الجزائر، لبنان: الانتشار العربي،...،٢٠١٠م)، ص٤١٧.

(٨) نفسه، ص٢٧٧-٣٨٩.

(٩) انظر: سعيد بنكراد، عن التسنين السردي والتسنين الأيديولوجي، مجلة علامات، العدد (٢)، ١٩٩٤م. htm.3/http://saidbengrad.free.fr/al/n2

(١٠) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ط١ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٨م)، ص١٦٥.

(١١) نفسه، ص١٨٩.

(١٢) يُميّز السيميائيون بين الممثّل والعامل، حيث إنّ الأخير يتموّقع في نظرية (كريماص) في البُنى السردية في مستوى السطح، أي: ذاتا الفعل والحالة. كما أنّه يُقابل مصطلح الفاعل. أما مصطلح الممثّل فيُحيل إلى الدلالة، غير مرتبط بالتركيب، فهو يرتبط أيّما ارتباط بالبُنى الخطابية في مستوى السطح. ويتموقع بين الخطاب والسرد؛ فالمُمثّل يقوم بأدوار عامليّة كما يقوم بأدوار غرضيّة. للتعمق انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥م)، ص٢٥٣. وانظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ط١، ترجمة جمال حضري (وجدة: مطبعة الجسور، ٢٠٠٧م)، ١٢٤.

(١٣) كلمة منسوبة إلى السياسي تشرتشل.

قراءة في رواية (أزهار تحترق) لأمل الشلوي

أميرة القحطاني - السعودية

نتعرف بداية على المؤلفة أمل الشلوي، و هي كاتبة سعودية مهتمة بأدب الطفل، نظمت العديد من القصائد الإنشادية للأطفال، و كتبت سابقاً في مجلة باسم، و تعد (أزهار تحترق) باكورة إنتاجها الروائي للأطفال.

عتبة العنوان والغلاف:

الرواية تقع في سبع و خمسين صفحة من القطع المتوسط، معنونةً بـ(أزهار تحترق)، والعنوان هو العتبة الأولى التي يصادفها القارئ و تحفزه لكشف السر، فيشارك المبدع عبر مخيلته فيما يخفيه خلف هذا العنوان، وجمعها بين الأزهار و فعل الاحتراق، يثير الدهشة و الفضول، فالأزهار ترمز إلى سن الطفولة، والاحتراق يرمز إلى المشاكل، و نحن نسمع عن احتراق الأشجار لكن لا نسمع عن احتراق الأزهار، فهنا تُظهر لنا الشلوي صوت الأزهار و همومها و معاناتها، والزهرة بالنسبة للشجرة كالطفل بالنسبة للبالغ، فهؤلاء الأطفال الذين مازالوا في مقتبل العمر يحترقون مما يواجهونه من مشاكل هي مما نسمعه عادة عن الكبار، و هنا نلمس عملاً موفقاً من الكاتبة في اختيارها للفعل المضارع (تحترق) بدلاً من الماضي (احترقت)، فتحترق تدل على

استمرار الاحتراق، فكأن هذه هي بداية احتراقهم ليلجوا عالم الكبار الذي لا تتفاجأ فيه باحتراق الأشجار، بخلاف الماضي منها وهو (احترقت) فهو يفيد معنى الهلاك لهم جميعاً في مهد حياتهم.

الغلاف كان عبارة عن رسمة لثلاث زهرات، يفوح منها دخان الاحتراق، وتحديدها بثلاث مرتبط بعدد أبطال الرواية، وهم الإخوة الثلاثة (أيمن، لمياء، أحمد)، فكانت دلالة الغلاف مع العنوان مناسبة جدًّا لمحتوى الرواية.

أما الإعلان للرواية فقد اهتمت المؤلفة بعرضه بطريقة مشوقة و جذابة للأطفال، فصورت بعض المشاهد المختارة بعناية من الرواية؛ لتُمثل في مقطعٍ قصيرٍ على (اليوتيوب)، لا يتجاوز دقيقتين، أبطاله فتياتٌ صغار.

حددت الكاتبة الجنس الأدبي بكتابتها (رواية) تحت العنوان، فهل تنطبق عليها خصائص الرواية؟

سنلاحظ أن المدونة تنطبق عليها خصائص الرواية؛ فهي تحتوي على أحداث متعددة، بخلاف القصة التي تركز على حدث واحد، إضافة إلى تعدد الشخصيات، و تجلي عنصريّ المكان و الزمان، فالمكان ظهر في (المدرسة، المنزل، السوق، العمل، المكتبة، بيت من طين، الحجرة، الطابور، الحارة، الساحة، حفلة زواج، الشرطة، سيارة، أزقة ضيقة)، أما البنية الزمنية فإنها تتمظهر من خلال الاسترجاع، و ذلك حين تسترجع لمياء صداقتها مع عبير بقولها: "بل من المستحيل أن تنسى تلك الصداقة الجميلة و الذكريات الرائعة التي تكونت منذ طفولتهما.. من المرحلة الابتدائية كانتا تفتخران بجديلتيهما الطويلتين و تتفقان على اختيار لون واحد للحقيبة"(١)، وكذلك الاستباق، وهو استباق أحداث ستحصل مستقبلاً كقولها:« لو اتصلت على أمي فلن تجيب عليّ؛ أكيد الآن مشغولة بالحفلة»(٢)، إضافة إلى التسريع السردي عبر الحذف بقولها: « تمضي الأيام تلو الأيام»(٣).

أيضاً استخدمت تقنية المشهد عن طريق الحوارات المتعددة في الرواية، والوقف من خلال الوصف دون إسهاب فيه، و لكن هل رواية بهذه الخصائص تناسب مستوى الأطفال دون تشتيتهم؟ إن ما سطرته الشلوي مقدم لمرحلة الناشئة من عمر اثنتي عشرة إلى خمس عشرة سنة، إذ راعت فيه عدم تشابك الأحداث بشكل يؤدي إلى تشتتهم، و هذه المرحلة تستوعب الأحداث

والشخصيات المتعددة بسهولة، بل إنهم يتوجهون إلى قراءة كتب الكبار؛ لندرة الكتب الموجهة لهم.

البداية:

كانت الرواية قد اتخذت شكل البداية القبلية، و هذا النوع من البدايات مناسب للأطفال لأنهم؛ « يهتمون بتسلسل أحداث الماضي»،[٤] و حتى لا يتشتت ذهنهم في تتبع الأحداث.

الداخل:

انتهجت الرواية الاتجاه الواقعي الاجتماعي،«فالطفل في هذه المرحلة يهتم بالواقع و يعزف عن الأمور الخيالية»[٥]؛ مما جعلها تعالج القضايا الاجتماعية التي يواجهها الناشئة في هذا العصر بأسلوب مشوق، فناقشتها من خلال رؤيتهم وطريقة تفكيرهم، و من منظور البيئة الخليجية، التي تظهر جليًّا من خلال حديثها ووصفها لواقع الأسرة.

و من القضايا التي عرضتها قضية الابتزاز مع أيمن و أحمد، ونظرة بعض الأهل للشعر بأنه مضيعة للوقت، و رفضهم كتابة الفتاة للشعر، و في ذلك التفاته منها إلى أهمية الشعر في التعبير عن خوالج النفس، و الدعوة إلى تنمية مواهب الأطفال الأدبية و تشجيعهم لها، أيضاً تحدثت عن الصداقة و ما يعتريها من تمدد و انقضاب بين الفتيات في هذه السن، و إهمال الأهل للأطفال و ما يترتب عليه من تحويل دور الخادمة إلى مربية و مستشارة، وعموماً الرواية تجمع بين هموم الفتيان و الفتيات في هذه المرحلة.

هذه الرواية تناسب الناشئة - كما ذكرنا سابقاً - و من خصائص هذه المرحلة الحاجة «إلى أدب يعالج الأحداث و المشكلات من وجهات نظر مختلفة»[٦]، و قد تم توظيف هذه النقطة في معالجة حدث كتابة عبير للشعر وتباين آراء كل من والدها، و أخيها، و صديقتها لمياء في ذلك.

أيضاً الاهتمام بالرياضة، «وهي من الأنشطة التي يهتم بها الناشئة في هذه المرحلة»[٧]، وذلك من خلال رغبة أيمن في لعب كرة القدم مع أقرانه، لولا جسمه البدين الذي حال دون ذلك.

كذلك رغبة الطفل «في اتخاذ القدوة و المثل الأعلى من أشخاص آخرين غير الوالدين»، و هذا ما مثلته في الرواية بقولها: « لدرجة أن أحدهم قال من فرط حبه و ولعه باللعب: (أتمنى لو أكبر غدا أصبح ماجد عبد الله!) و كأن ماجد عبدالله وظيفة مستحدثة لعاشقي الكرة!»[٨]، نلاحظ أن الكاتبة استشهدت بلاعب يسبق هذا الجيل بأربعة عقود! و لم تأتِ بشخصية تحاكي عصرهم، وبذلك قللت من ملامسة هذا التمني للأطفال، و هذا ما يسمى بتباين الأصوات؛ حيث قولت الشخصية شيئاً لا يمكن أن تقوله، فجعلتها تنطق بما لا يناسب وعيها و مستواها الثقافي، والأولى أن تستبدل (بماجد عبد الله) لاعباً حديثاً، يشاهده الأطفال دوماً في المباريات و يشجعونه، و يتمنون فعلاً أن يصبحوا مثله.

الرواية من الداخل تخلو من الصور، و هذا يناسب الناشئة؛ لأنهم في هذه المرحلة يحاكون الكبار، ومن ذلك كتبهم التي تخلو من الصور، كما أنه يساعدهم على استثارة خيالهم برسم الشخصيات التي تصورها عقولهم.

النهاية:

اتخذت الشلوي لروايتها النهاية المفتوحة التي تطلق العِنان لخيال الطفل بالتأويل، فيبتكر الأحداث التالية بعد العقدة؛ مما يساعده على تنمية محصوله اللغوي، و حسه الأدبي، و يكسبه مهارة حل المشكلات.

وأخيراً نُشيد بتجربة الشلوي التي ابتعدت فيها عن الأسلوب الوعظي الممل إلى الأسلوب التشويقي، عن طريق فهم المغزى من خلال الحدث، لا من خلال الوعظ الذي يقع فيه بعض كتاب قصص الأطفال، إضافة إلى التفاتها إلى مرحلة الناشئة في التأليف.

الحواشي:

(١) أمل الشلوي: أزهار تحترق، ط١ (الدمام: دار الكفاح، ٢٠١٥م)، ص١٧.

(٢) السابق، ص٥٤.

(٣) السابق، ص٤٦.

(٤) علي الحديدي: في أدب الأطفال، ط١ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.)، ص١٣٧.

(٥) السابق، ص١٣٨.

(٦) السابق، الصفحة نفسها.

(٧) السابق، ص١٣٧.

(٨) السابق، الصفحة نفسها.

مع الفنان المبدع في الرسم للأطفال علي بن سعيد البياهي

حوار : فاطمة البياهي

حرصنا في ملف هذا العدد -الذي خصصناه لأدب الأطفال- أن نحاور أبرز الشخصيات التي كان لها إسهام في تنوير أطفالنا، من خلال الصورة المعبرة والتصميم المؤثر، فجاء هذا الحوار مع الأستاذ علي البياهي، المتخصص في الكاريكاتير، و أحد أبرز الشباب في المملكة العربية السعودية في مجال التصميم والإخراج الكرتوني، وهو من المبدعين في الرسم للأطفال؛ تشهد بذلك صفحات المجلات التي ظلت تتزين بلوحاته، مثل مجلة (سنان للأطفال) ، ومجلة (الأبطال) للأطفال ، وغيرهما.. بدأنا الحوار معه عن بداياته، فجاءت إجابته :

البداية للفن بشكل عام كان من الصغر، داخل الميدان المدرسي، وغرف التربية الفنية حتى تمت الدراسة الأكاديمية تحت أيدي أساتذة مخضرمين، وكان ممن تأثرت بهم أسلوباً ومنهجاً الفنان التشكيلي المصري الدكتور يحيى السيد سعيد (متعه ربي بالصحة والعافية) ، كانت بداية مشرقة لمجال التشكيل، وخاصة مجال الكاريكاتير. شاركت كرسام ببعض المجلات الشبابية والأطفال، بعدها التحقت عام٢٠٠٢م رسام كاريكاتير بالصفحة الأخيرة بجريدة المحايد السياسية، ثم التحقت رسامًا سياسيًّا بجريدة الجزيرة عام ٢٠٠٣م، ثم واصلت دراستي العليا بحصولي على درجة الماجستير، تخصص كاريكاتير عام ٢٠٠٥م بدراسات نقدية وتحليلية للرسام الأردني عماد حجاج، المعروف (بأبي محجوب) ، ثم التحقت بجريدة شمس كرسام اجتماعي، ثم رسام كاريكاتير رياضي بملحق ساخر بجريدة الرياضية، بعدها التحقت -وكانت آخر محطة لي كرسام كاريكاتير-

بجريدة اليوم. وأنا على رأس العمل، أخذت دورات تدريبية ببرامج تحريك الرسوم المتحركة، واستفدت من زياراتي لشركات عالمية بالهند، متخصصة بـ(الإنيميشن)، واحتكاكي بشركات بمصر والأردن وسوريا والمغرب، المتأثرة بالثقافة الفرنسية، حتى أصبحت ولله الحمد من أوائل الشباب السعوديين في مجال التصميم والإخراج الكرتوني.

• ما رأيك في الفن التشكيلي الكاريكاتوري، وهل أخذ حقه من الاهتمام في السعودية ؟

فن الكاريكاتير هو لغة بسيطة، تحمل فكراً ناقداً، يختزل الرسالة والمعنى برسمة. فن الكاريكاتير هو المبالغة في الموضوع؛ لكي يصل بأسلوب ساخر، يعلق به الجرس، ويعلن الاهتمام لأي موضوع يطرحه. فن الكاريكاتير يحبه الجميع؛ لما

يحمله من تنفيس لخلجات النفس بأسلوب غير تقليدي. والكاريكاتير أصبح فنًّا راقياً جدًّا لدينا في السعودية، وهو في تطور مستمر. وكل صحيفة من صحفنا تحتوي ثلاثة رسامين أو رساماً على الأقل في صفحاتها، بل أصبحت رسامات الكاريكاتير موجودات وبقوة أيضاً، وأثبتن نجاحهن ومزاحمتهن لرسامي الكاريكاتير الذكور. ولدينا الآن رسامو كاريكاتير على مستوى عالٍ جدًّا من الفكر، ويحملون قيمة جمالية وفنية عالية، باستخدامهم للرسم الرقمي، بعد أن عاشت صحفنا لسنوات تحمل رسوماً بأدوات الرسم التقليدية، رغم ما يستخدمه الرسامون من أجهزة الرسم أو برامج الرسم الرقمي التي تعد قديمة في ظل ما يستخدمه رسامو الكاريكاتير العالمي من أجهزة متطورة. قبل سنوات أنشئت الجمعية السعودية لرسامي الكاريكاتير والرسوم المتحركة، ولكن لم تقدم ما يشفع لها من برامج احتواء وصقل للهواة الكاريكاتوريين بالوطن، ولم نسمع عن حراكها الثقافي الذي من المفترض أن تقوم به .

- **ما رؤيتك لمستقبل الفن التشكيلي في المملكة؟**

أعتقد أن الفن أصبح لغة عالمية، ومن الصعب علينا أن نفرق بين الأعمال المشاركة في أي معرض جماعي، كالقول بأن هذه لوحة سعودية مثلاً، فقد أصبح الفن لغة مشتركة، يتخذها الجميع، ولكن كل بأسلوبه، ووفق اهتماماته ومشاعره وانفعالاته الخاصة. والفن التشكيلي السعودي ما زال يفتقر للدراسات الأكاديمية التشكيلية منذ بدايته قبل نصف قرن تقريباً، سواء ما كان داخل المدارس بمادة التربية الفنية، أو من خلال قسم التربية الفنية بكليات المعلمين. وفي السنوات الأخيرة نجد أن المواهب التشكيلية بدأ يبزغ نورها من جديد، وبدا الفن يعود شابًّا؛ بحيويته وحماسته وحضوره بشكل لافت، ولكن يا للأسف! لم تجد لها طريقا سوى مواقع التواصل الاجتماعي.

- **ماذا تقترح لتطوير هذا الفن في المملكة؟**

الفن تاج الحضارات، ومن دلالات تقدم الأمم. وما هو موجود من جهود لتطوير الفن بالمملكة من قبل جهات الاختصاص جهود تذكر فتشكر، ولكن دون المستوى المأمول، مقارنة بالدول المتقدمة، أو حتى القريبة منا؛ فالفنانون الرواد منذ بدايات الفن بالمملكة وجدوا فرصتهم بالحضور والمساهمة في تطوير الفن

التشكيلي بالمملكة، وأصبح فنهم حبيساً لمراسمهم، والبعض الآخر يزاحم الهواة من الشباب، وكأنه لم يأخذ فرصته؛ مما جعل الشاب يعزف عن هوايته؛ لعدم وجود الفرصة والجو المناسب والصحي لإبراز موهبته ، فلزم حسابه الشخصي بالتواصل الاجتماعي، لتكون قناته التي توصله للجمهور والمتلقي المتذوق للفن التشكيلي. كنت أتمنى مبادرة من الجهات المعنية بالشباب، ذات الاختصاص كجمعية الثقا فة والفنون أو الرئاسة العامة لرعاية الشباب أن توجد نوادٍ للفنون التشكيلية بالأحياء في كل مدينة بالمملكة متوافر بها مرسماً لممارسة التشكيل، ومكتبة فنية، وقاعة محاضرات، وقاعة عروض بأعلى المستويات الفنية، وقاعة تدريب تشكيلية، تحتضن المواهب الفنية وتكون متنفساً لإبداعاتهم، وملتقى لجميع المهتمين بالفن التشكيلي؛ لنشر إبداعاتهم والتقاء أصحاب الخبرة والرواد؛ للنهل من تجاربهم والاستماع إلى نقدهم الفني.

كما أتمنى من أمانة الرياض إيجاد شارع خاص بالتشكيلين كما هو معمول بالدول الأجنبية، كفرنسا -مثلاً- يكون ملتقى وفرصة للجمهور؛ للنهل من

إبداعات التشكيلين السعوديين، وفرصة للاقتناء وإقامة المعارض.

- **ماذا قدمت للموهوبين من الجيل الجديد، المهتمين بهذا النوع من الفن؟**

أنا من المهتمين جدًّا بالهواة، وخاصة بهواة فن الكاريكاتير. وكوني معلماً تربويًّا للفنون؛ فقد اكتشفت وصقلت عدداً من المواهب، أصبح لهم حضورهم بأرقى الصحف السعودية، ومن خارج الميدان التربوي ومن خلال أدوات التواصل الاجتماعي، تأتيني استفسارات، فلا أتردد في تقديم الاستشارات الفنية والتوجيهات المهمة في هذا المجال.

وكانت لي تجربة، سعدت بها كثيراً عام ٢٠٠٧ بإقامة معرض كاريكاتيري مشترك مع أحد الهواة الكاريكاتيريين؛ مما أعطاه توهجاً إعلاميًّا، ودافعاً مهمًّا في مسيرته الصحفية، ولله الحمد.

- **من هم أشهر رسامي الكاريكاتير المحليين أو العرب الذين تتابعهم ؟**

على مستوى الوطن العربي، كنت متابعاً وبشغف فني كبير لرائد الرسم الكاريكاتيري للبعد الخامس الرسام الليبي الأستاذ محمد الزواوي (رحمه الله)، ولا أتردد يوميًّا من متابعة للرسام الأردني الملهم الأستاذ عماد حجاج؛ مما جعلني أقوم بدراسة فنه أكاديميًّا، كذلك كنت متابعاً للرسام المصري الكبير مصطفى حسين (رحمه الله).

أما من جانب رسامي الكاريكاتير السعوديين، فأنا معجب كثيراً بأسلوب الأستاذ عبدالله صايل، رسام جريدة اليوم السعودية، وأيضاً الرسامة السعودية بجريدة الجزيرة منال، وكذلك صاحب الأسلوب الجميل الرسام الكاريكاتوري عبدالله جابر بصحيفة مكة السعودية .

- **حدثنا عن مشروع (روعة) التربوي .**

هذا المجال أصبح هاجساً لي لأقدم ما يشفع لي للبقاء في مجال الرسوم المتحركة، من خلال تقديم أعمال تربوية قيمة، خاصة لفئة الأطفال، في ظل خلو ساحة الطفل من أية أعمال كرتونية أصيلة، قيمة، غيرمستنسخة ومستوردة من الغرب؛ لذا كانت لي مبادرة بعد تلك الخبرات الفنية المتراكمة - ولله الحمد - أن أقدم مشروعاً تربويًّا كرتونيًّا (مشروع روعة التربوي) كأول شخصية كرتونية تربوية للأطفال، تحمل اسم (روعة)، جعلت من الاسم والمعنى اسماً وشعاراً لي،

وما زال في طور التسويق والتعريف، بعد أن حقق أكثر من ثلاثة ملايين ونصف مليون مشاهد على قناتي باليوتيوب (قناة عالم روعة). وكحال كثير من المبدعين، حرصت على ربط المشروع باسمي؛ حفظاً للحقوق الأدبية، فكانت من روائع علي البياهي الكرتونية ، ثم توالت أعمالي الكرتونية تباعاً بنفس الأسلوب.

وحاليًّا أعمل على مشروع خاص باليوتيوب بالخط الناقد، الساخر، بالتعاون مع بعض الفنانين، أسأل الله التوفيق .

مع من تتعاون من كتاب النصوص الشعرية للطفل في روائعك؟

لا يخفى على أحد ما لهذا الأدب من مؤثرات جمة في بلورة شخصية الطفل، فكي نخلق جيلاً سويًّا معافى على جميع الأصعدة؛ يجب فعلاً أن نهتم به تربية وتثقيفاً وتعليماً. ومن هنا يكون لهذا الأدب الدور الكبير.

الكتابة للطفل أراها شاقة وعسيرة؛ لأن لها أدواتها وشروطها وتعقيداتها، فإذا لم يكن الكاتب قد وقف على كل ذلك قبل البدء؛ يأتي أدبه فجًّا وجافًّا وبعيداً عن الطفل، وأحياناً يكون ضارًّا؛ لذا أسعى دائماً للبحث عن الكاتب المميز الذي يكمل ويتناغم مع ما أقدمه من عمل إبداعي، فهناك القصص وأفلام الرسوم المتحركة، فأنا أتعاون مع الكاتب السيناريست المصري الكبير عمر الخربوطلي، وأما الكليبات الإنشادية فأنا أتعامل مع شاعر يحمل خبرة عريضة في مجال الكتابة للطفل، إنه الشاعر الأردني المميز عبدالقادر زين الدين، ومن السعودية الشاعرة الشابة الطموحة هند الشريف.

نزهة بين الرفوف

ببليوغرافيا مختارة مما صدر بين عامي (١٤٣٠هـ - ١٤٣٦هـ) من كتب أدب وثقافة الطفولة

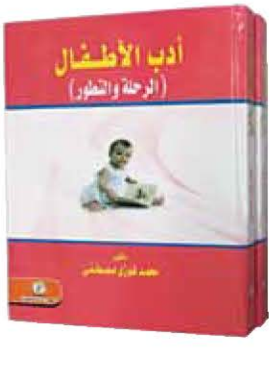
صهيب محمد خير يوسف- سوريا

يهدف هذا المسرد الببليوغرافي المختصر إلى عرض وتوثيق جوانب حديثة وأنواع مختلفة من موضوعات التأليف في أدب وثقافة الطفولة وما يقترب منهما أو يتقاطع معهما، كما يهدف إلى تبيين مدى الاهتمام والتطور الحاصل في هذا الجانب من قبل النقاد والمؤلفين في مختلف الدول العربية، مما سيلاحظه القارئ الكريم بين عناوين الكتب وفصولها المتفرعة عن الموضوع العام.

وقد اخترت فيه مجموعة من كتب أدب وثقافة وإبداع الطفولة، مما صدر بين عامي ١٤٣٠هـ - ١٤٣٦هـ، إضافة إلى جانبي التعليم والموهبة؛ لارتباطهما الثقافي بالطفل. أما الكتب المتخصصة في الجوانب التربوية والأسرية والاجتماعية والنفسية للطفل فلها تصنيفات أخرى. وبعد ذكر بيانات كل كتاب، قمت بكتابة ملخص موجز عنه وعن فصوله، أو باقتباس فقرة منه، مع دعم التوثيق بصورة الغلاف.

الببليوغرافيا:

أدب الطفـل:

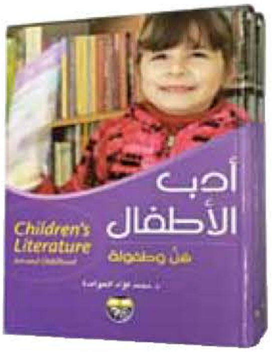


أدب الأطفال: الرحلة والتطور/ محمد فوزي مصطفى - الإسكندرية: دار الوفاء، ١٤٣٥هـ، ٢٩٥ ص.

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح مفهوم أدب الأطفال، وعلاقته بأدب الكبار، ومعرفة نشأته قديماً وحديثاً، وعربياً وعالميًّا، ومراحل تطوره، ومراحل ظهوره في مصر والعالم العربي وتطوره، وأنواعه، ومعرفة الجهود المبذولة

في هذا الميدان. وفيه تركيز على فنون أدب الأطفال، وأهدافها، وخصائصها التشكيلية: اللغوية والفنية والقيمية، ومعايير اختيارها، وإدراك أهميتها في تربية الطفل تربية متكاملة، متزنة، مع أهمية إتقان المهارات الأساسية لتدريس فنون أدب الأطفال، وتنمية الذوق الأدبي عند الطفل، ثم التمكن من تحليل النصوص الأدبية للأطفال، وتقويمها في ضوء معايير نقد أدبي للأطفال.

أدب الأطفال: فن وطفولة / محمد فؤاد الحوامدة - عمَّان: دار الفكر، ١٤٣٥هـ، ٢١٥ص.



لأدب الأطفال مقومات وخصائص شكلاً ومضموناً، وهو من أهم ما يقدَّم له، بشرط أن يجذبه ويفضله، وهو ليس سهلاً، بل عملية إبداعية. وقد درس المؤلف هذا الموضوع من خلال ستة فصول، هي: الأدب والطفولة: المفهوم والخصائص والأهداف والأهمية، الكتابة للأطفال، تاريخ أدب الأطفال: مدخل تاريخي، قصص الأطفال، شعر الأطفال، وسائط وأشكال أدب الأطفال.

أدب الطفل المسلم: خصوصية التخطيط والإبداع / أحمد مبارك سالم - الكويت: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط١، ١٥٣ ص.

يلخص المؤلف فكرة كتابه قائلاً[١]: «إن دعوتنا من خلال صفحات هذه الدراسة، تتلخص في ضرورة العمل على صناعة الخصوصية المبدعة في التخطيط لأدب الطفل المسلم، وذلك من خلال نظرة إستراتيجية متبصرة، تؤطر توظيفها وتفاعلها مع أدب الطفل، باعتباره نطاقاً حيويًّا، ينبغي أن يرتبط بالإبداع في جملته وتفصيله، وذلك من

خلال الربط بين الأصالة الممتدة من جانب، مع ضرورة إدراك أهمية التناغم مع معطيات الواقع بحرفية ليس من شأنها أن تخترق معالم الخصوصية التي ارتبطت بأدب الطفل في صيغته الإسلامية من جانب آخر، والتي ينبغي أن نستوعب أنها تحتاج إلى تأهيل في شكلها وقوالبها، وفي مضمونها وجوهرها». ويقسم كتابه إلى العناوين الرئيسية التالية: مفهوم أدب الأطفال وجوانب تمثل القيم الإنسانية

فيه ووظائفه، الخلفية التاريخية، أزمة أدب الطفل المسلم في الواقع المعاصر (الامتداد التداعيات، الأبعاد)، فنون ووسائط أدب الطفل بصيغتها الإسلامية، تنمية جوانب الخصوصية والإبداع في أدب الطفل المسلم.

أدب الطفل والبيئة الإبداعية/ سميرة المذكوري - حولّي، الكويت: دار المسيلة، ١٤٣٦هـ، ١٥٩ص.

يقصد من التربية الإبداعية أن توجه التربية اهتمامها وأساليبها وأنشطتها ونتائجها إلى مجال الإبداع، مع مراعاة خصائص وإمكانات ومقومات كل من التربية وعمليات الإبداع ودورها بالنسبة للفرد والمجتمع. وقد قامت المؤلفة بدراسة لأدب الطفل في البيئة الإبداعية من خلال ستة فصول: التربية الإبداعية، دور أدب الأطفال في تشجيع الإبداع، تعريف القصة، أسلوب رواية القصة، الكتابة الإبداعية، النظريات المفسرة للإبداع.

طرائق معاصرة لتدريس أدب الأطفال/ جاسم محمد عبد السلامي - عمان: دار أسامة، ١٤٣٢هـ.

تحدَّث فيه الكاتب عن تطور أدب الأطفال عربيًّا وعالميًّا، وأنه وسيلة تعليمية، وذكر أهميته، والاتجاهات المؤثرة في مضمونه، ثم طرائق تدريسه، من قصة وشعر ومسرح ومقال وألغاز ونوادر وأمثال وحكم، وأخيراً: الإعلانات في أدب الأطفال.

قصص الأطفال:

الخطاب في قصص الأطفال السعودية: دراسة نقدية/ عبد الله عبد الوهاب العمري - الرياض: جامعة الملك سعود، كرسي الأدب السعودي، ١٤٣٤هـ، ٢٤٣ ص.

قدم هذا الكتاب لمحة عن قصص الأطفال في المملكة العربية السعودية، وأهميتها، ثم حصر القصص المدروسة ووصفها، وتحدث عن أنماط السرد ووظائفه، ومستويات اللغة في السرد والوصف، كما تحدث الكتاب عن أنواع الحوار ووظائفه في قصة الطفل، وسمات لغة الحوار، والفصحى والعامية، وخصص الفصل الأخير عن (تقويم اللغة)؛ فتحدث فيه عن الوضوح والغموض، والقوة والضعف، والابتكار التقليد.

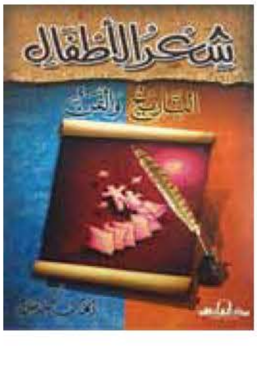
السرد، النقد (قصص وروايات الأطفال):

البُنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث/ موفق رياض مقدادي - الكويت: عالم المعرفة، ١٤٣٣هـ، ٢٢٣ ص.

دراسة ناقدة، تجمع بين التنظير والتطبيق في مواضيع الكتاب الآتية: أدب الأطفال العربي – مقاربة عامة، اللغة وجماليات الأداء، موقع الراوي واعتبارات التلقي، المعطيات السيكولوجية للأبنية السردية، صيغ الحكايات وتنوعاتها، البيئة القصصية، وفي آخر الكتاب ملحق بأهم الأعلام العرب في أدب الأطفال (المبدعون والباحثون).

شعر الأطفال:

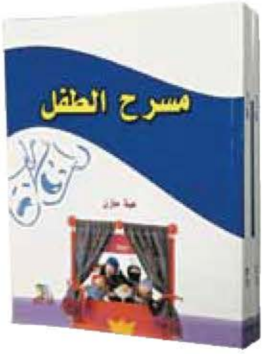
شعر الأطفال: التاريخ والفن/ إيهاب عبد السلام - ط١ - الجيزة: دار الفاروق للاستثمارات الثقافية، ٢٠٠٨، ٢٨٨ ص.



ينقسم الكتاب إلى أربعة فصول: شعر الأطفال: البداية والتطور، المصادر الفنية لشعر الأطفال، الأشكال الفنية لشعر الأطفال، الدراسة الفنية لشعر الأطفال. ولندرة المؤلفات في هذا المجال؛ أختار بعض ما أورده المؤلف[٢]: «فالشعر رافد من أهم روافد ثقافة الطفل، وإذا شككنا في

أهمية الشعر للطفل فسوف ينسحب شكُّنا إلى أهميته للكبار أيضاً، فما الطفولة إلا مرحلة تهيِّئه لما بعدها، ومن شب على شيء شاب عليه، فإذا كان الشعر مهمًّا للكبار – وهو بالفعل كذلك – فعلينا أن نربي الصغار على حبه واستيعابه؛ ليتقبلوه كباراً».

مسرح الطفل:



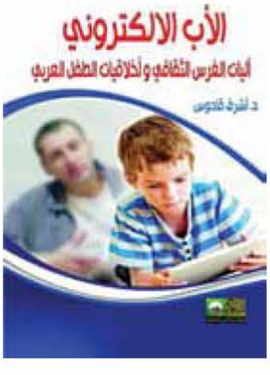
مسرح الطفل/ هبة مازن - عمّان: دار أمجد، ١٤٣٦هـ، ٢٢٣ ص.

تحدثت الكاتبة عن تاريخ مسرح الطفل، وأهميته والدور الوظيفي البنائي له، وآليات عمله وأهدافه، ودوره في تنمية ثقافة الطفل، كما تحدثت عن كيفية توظيف الدراما، وتأثير مسرح الدمى ومسرح الممثلين على خيال الطفل، ثم دور الإعلام في تربية الأطفال.

ثقافة الطفل:

الأب الإلكتروني: آليات الغرس الثقافي وأخلاقيات الطفل العربي/ أشرف قادوس - القاهرة: المكتب العربي للمعارف، ٢٠١٥، ٣١٢ ص.

يقول المؤلف: بات الاهتمام بالقيم الأخلاقية أمراً ضروريًّا، تزداد الحاجة إليه باستمرار، خاصة في ظل عالم لم يعد يعرف الحدود أو المسافات، عالمٍ تربط بينه شبكات اتصال عالمية، فضائية ومعلوماتية كشبكة الإنترنت، عالمٍ يملكُ فيه الطفل حق الاختيار لما يقرؤه أو يسمعه أو يراه من أي مكان وفي أي وقتٍ، هذا هو العالم الذي يجب أن نعدّ أطفالنا لكيفية التعامل معه بوعي وإدراك، متمسكين بقيمهم الأخلاقية، محافظين بها على هويتهم من الاغتراب الثقافي.



ويقسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة فصول رئيسية: برامج الأطفال التليفزيونية، القيم الأخلاقية، آليات الغرس الثقافي للقيم الأخلاقية في برامج الأطفال التليفزيونية: آليات البرامج، آليات الشكل، آليات المضمون. ويختتم الكتاب بثلاثة ملاحق أيضاً: ملحق

الإجراءات المنهجية للدراسة التحليلية، ملحق التعريفات الإجرائية الخاصة باستمارة تحليل المضمون، ملحق استمارة استطلاع رأى الأساتذة والخبراء.

الإبداع وأثره في ثقافة الطفل/ فاضل الكعبي - الأردن: إثراء للنشر والتوزيع، الشارقة: مكتبة الجامعة، ٢٠١٥.

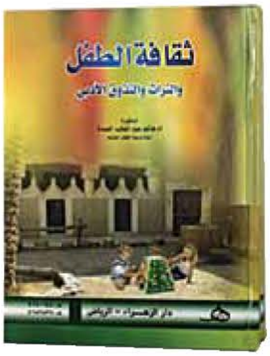
يأتي هذا الكتاب ليدرس خواص الإبداع وأساسياته ودوافعه، ويبحث في قضاياه المهمة والمتعددة، وصولاً إلى توضيح حقيقة الإبداع، والكشف عن تأثيراته الكبيرة في قدرات الطفل وثقافته.

وهذا الكتاب هو واحد من مجموعة كتب للمؤلف، تصب في اتجاهات وغايات ترسيخ مفاهيم وأسس ثقافة الأطفال، والتنظير العلمي الواضح لها، وينقسم إلى فصولٍ أربعة: أسس وخواص الطفل المثقف، الإبداع وأثره في الثقافة، علاقة الذكاء بالإبداع، الإبداع عند الطفل.

أنموذج تطبيقي لمركز ثقافي حديث لتربية الأطفال والمراهقين والشباب/ ضحى عادل محمود- عمّان: دار الفاروق، ١٤٣٥هـ، ١١٠ ص.

هذا الكتاب معالجة إسلامية لمركز ثقافي للتربية، لحل مشكلات فئة الأطفال السلوكية وزرع القيم الأخلاقية والتربوية فيهم، ولمساعدة المعلمين والمعلمات في رسالتهم التربوية والعلمية، ويهدف إلى تطوير قدراتهم ومهاراتهم العقلية والمعرفية، وخصوصاً الانتباه والإدراك والتذكر والتفكير، وتطوير مهاراتهم في اللغة العربية، وتنمية الحس الجمالي لديهم، وتقوية مشاعرهم في حب والديهم وحب الأسرة والمجتمع، وإعداد الطفل إعداداً جسمانيًّا سليماً، وتكوين اتجاهات إيجابية لديهم نحو النظام والانضباط وإنجاز العمل بالاعتماد على النفس، وتطوير قدراتهم على التعبير عن رغباتهم ومشاعرهم، وتدريبهم على حسن الاستماع، والنظر في الكتب والاستماع للقصص، وتعليم الحاسوب ولغة الاتصال والخطابة.

ثقافة الطفل والتراث والتذوق الأدبي/ أم هاشم عبدالمطلب العمدة - الرياض: دار الزهراء، ١٤٣٥هـ، ٢٤٨ ص.



تدور فصول الكتاب حول: مدخل في ثقافة الطفل العربي، خصائص نمو طفل الروضة وحاجاته، أدب الأطفال وفنونه، شعر الطفولة، التذوق الأدبي وأدب الأطفال، التراث الشعبي في مرحلة الطفولة المبكرة، مع تطبيق عملي لمجموعة من القصص (الحركية والشعرية).

الطفل والهوية الثقافية/ فاضل الكعبي - الأردن: إثراء للنشر والتوزيع، الشارقة: مكتبة الجامعة، ٢٠١٥.

الهوية الثقافية، حيوية موضوعها وحساسيتها، هي التي حفزت المؤلف على الخوض في هذا الموضوع من حيث المبدأ، ولكونه من أبرز المواضيع التي تتعلق بثقافة الأطفال، واستكمالاً لما قدمه من طروحات تسعى لإستخلاص نظرية علمية واضحة المعالم لثقافة الأطفال وأسسها الخاصة؛ من هنا تنطلق قضايا الكتاب وغاياته، الذي جاء في خمسة فصول: مفهوم ودلالات الهوية الثقافية، ثقافة الأطفال بين الخصوصية والاختراق، التكنولوجيا وإشكالية الهوية الثقافية، العولمة وإشكالية الهوية الثقافية، حقوق الطفل والهوية الثقافية.

لغة الطفل:

لغة الطفل ما قبل المدرسة بين الاكتساب والتواصل: مقاربة لسانية/ ابن فريجة الجيلالي أبو إلياس- عمّان: دار أسامة، نبلاء ناشرون، ١٤٣٦هـ، ٢٠٠ ص.

يمتلك الطفل قدرات فطرية لتقبل المعلومات اللغوية، وتكوين بنيته اللغوية، إضافة إلى عملية الاكتساب في اللغة، التي تتوقف على طبيعة نموه العقلي.

وجعل المؤلف دراسته للغة الطفل ونموها في ثلاثة فصول، خصص الأول للحديث عن اللغة بين الاكتساب اللغوي والتواصل، والثاني لأثر البيئة في اكتساب اللغة، يعني الأسرة والمؤسسات التربوية، والثالث دراسة ميدانية في أربع مؤسسات تربوية بولاية تيارت الجزائرية، وهي حول اكتساب اللغة عند الطفل.

الأطفال والقراءة:

اتجاهات الأطفال نحو القراءة في المرحلة الابتدائية في دولة قطر: دراسة ميدانية، قدمت في إطار حملة المركز الثقافي لتشجيع القراءة لدى الأطفال في دولة قطر - قطر: المركز الثقافي للطفولة، ٢٠١٢، ٦٨ ص.

وُضع التصور البحثي للدراسة؛ ليغطي جميع الجوانب المتعلقة باتجاهات الأطفال نحو القراءة، فاهتم فريق الباحثين بالتقصي عن اتجاهات الأطفال نحو القراءة في الصف الرابع والسادس الابتدائي في ١٠ مدارس ابتدائية مستقلة في دولة قطر. وقد اختير هذا المستوى الدراسي؛ لأنه نقطة تحول هامة في نمو الطفل كقارئ؛ ففي هذه المرحلة يكون الأطفال قد تعلموا واكتسبوا المهارات اللازمة للقراءة، وتعتمد معظم المواد الدراسية على قراءتهم. وهكذا قد يكون لقصور فهمهم للنصوص التحريرية في هذه المرحلة تأثير سلبي في أدائهم في معظم المواد الدراسية الأخرى.

واقع الممارسات التعليمية ودورها في تنمية اتجاهات الأطفال الإيجابية نحو القراءة/ إدارة البحوث والمعلومات - قطر: المركز الثقافي للطفولة، [٢٠١٣]، ١٠٨ ص.

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على البيئة المدرسية والممارسات التعليمية التي يمارسها المعلمون داخل المدرسة على طلاب الصفين الرابع والسادس الابتدائيين في دولة قطر، التي من شأنها تنمية اتجاهاتهم الإيجابية نحو القراءة، وتحسين مستويات القراءة لدى الأطفال، باعتبارها من التحديات الأساسية التي تواجه المربين، حيث إنها عامل أساسي في العملية التعليمية، كما تعمل المؤسسات التعليمية

على توفير كل ما من شأنه أن يعزز قدرات الطلبة على تحصيلهم الدراسي، من خلال التوافق بين المنهاج والمدرس والطالب، كما تعد اتجاهات الأطفال نحو القراءة من المتغيرات الأساسية التي تؤثر في قدرة الأطفال على القراءة والتحصيل الدراسي.

تعليم الأطفال:

تدريس الطلبة ذوي الإعاقات البسيطة/ ترجمة زيدان أحمد السرطاوي – الإمارات، لبنان: دار الكتاب الجامعي، ١٤٣٦هـ، ٣١٠ص.

دليل للمتخصصين في التربية الخاصة، وللمدرسين العاديين الذين يرغبون في تعلم كيفية تدريس التلاميذ الذين يعانون من إعاقات بسيطة، حيث وجد أن مشكلات النطق واللغة والإعاقات البسيطة أكثر حالات الإعاقة شيوعاً في المدارس، وتشمل كثيراً من حالات التخلف العقلي البسيط، والاضطرابات السلوكية، وصعوبات التعلم.

وجاء الكتاب في ستة فصول، تشمل موضوعات: صف الدمج الشامل، التعلم والتعليم، التعديلات التدريسية، إدارة الصف، تدريس المهارات الاجتماعية، بناء شراكة أسرية.

الخبرات النشطة من أجل الأطفال النشطين في العلوم/ عدة مؤلفين أجانب، ترجمة ماجدة محمود صالح – عمّان: دار الفكر، ١٤٣٤هـ، ٢٥٦ ص.

يؤسس الكتاب لبناء الخبرات التعليمية التي تدوم مع الفرد، والتي تساعده على تنمية مهاراته وقدراته. ويمكن أن يستفيد منه العاملون في مجال تربية الأطفال، في مرحلة ما قبل المدرسة، ومرحلة رياض الأطفال، والمدارس الابتدائية، كما يسهم في إيجاد الطفل الباحث عن المعرفة والقادر على طرح السؤال العلمي، ويساعد المعلمين على جودة التخطيط للعلوم.

وقد جعله مؤلفوه في جزأين، الأول: النظرية والخبرات النشطة، الثاني: إرشادات للخبرات النشطة.

فن التعلم في مرحلة الطفولة المبكرة: تعلم تنمية المهارات اللغوية لدى الأطفال - دليل الأنشطة العملية للفصول المدرسية / إليزابيث شارب - القاهرة: دار الفاروق، ١٤٣٠هـ، ١٨٢ ص.

يهدف الكتاب إلى تنمية المهارات اللغوية لدى الأطفال، وهو دليل للأنشطة العملية للفصول المدرسية. ومن هذه الأنشطة: الإعداد لركن الحوار، الأنشطة الخاصة برواية أو تأليف القصص، ممارسة الألعاب المختلفة التي من شأنها تشجيع الطفل على التحاور مع الآخرين، مع مجموعة مواد مصورة لتنفيذ هذه الأنشطة. وتربط هذه الأنشطة بالمواد الدراسية المقررة على الأطفال؛ لجعل التواصل مع الآخرين على نحو أكثر فعالية.

الأطفال الموهوبون:

الأطفال الموهوبون/ خليل يوسف الشاعر - عمّان: مركز ديبونو لتعليم التفكير، ١٤٣٦هـ، ٢٦٧ ص.

يتألف الكتاب من خمسة فصول: خصص الأول منها للتراث الأدبي عن الأطفال الموهوبين، ومفهوم الموهبة، وتصنيفها، والعوامل المؤثرة فيها، وتجربة رعاية الموهوبين في ولاية الخرطوم، ومشروع طائر السمبر، والثاني رصد فيه بعض الدراسات السابقة في هذا المجال، والحديثة منها، ودراسات منظمة الصحة العالمية، ومجموعة من الدراسات العربية، وتضمن الفصل الثالث عرضاً للمنهج المتبع في الدراسة، والأدوات، والإجراءات، أما الفصل الرابع فاستعراض ومناقشة للنتائج، والخامس خاتمة وتوصيات.

الطفل الموهوب وتنمية الذكاء والإبداع/ عبدالمنعم الميلادي - الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، ١٤٣٥هـ، ٢٤٠ ص.

تؤثر البيئة الأسرية في الطفل، وتنعكس خبراتها على تشكيل هوية الطفل الإبداعية بطريقة ما، وتعمل على نمو قدرات الطفل ومواهبه واستعداده لظهور الإبداع فيه. وهذا الكتاب يهتم بالطفل الموهوب وتنمية الذكاء والإبداع لديه، من خلال أربعة فصول، هي: تنمية الإبداع والذكاء، التعلم، الفصل الدراسي، الأصول الفلسفية.

رياض الأطفال:

أساليب التعليم والتعلم في رياض الأطفال: للتعليم طرق وأساليب/ هالة إبراهيم الجرواني، جنات عبدالغني البكاتوشي، نيلي محمد العطار - الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٤٣٤هـ، ٢٧٢ ص.

من طرق التعليم التي نوقشت في هذا الكتاب: أسلوب المناقشة، والتعليم الإلكتروني والتعلم عن بعد، والتعلم من خلال اللعب، والتعلم التعاوني، والتعلم بالاكتشاف، والتعلم بالقصة.

وذكروا من الشروط الواجب توافرها في الطريقة أو الوسيلة المختارة لتدريس درسٍ ما: ملاءمة الطريقة والوسيلة للهدف المحدد، ملاءمة الطريقة للمحتوى، وملاءمتها لمستويات المتعلمين، مدى مشاركة المتعلم، مدى التنوع.

تعليم القراءة لمرحلة رياض الأطفال والمرحلة الابتدائية/ بسام محمد عرابي - القدس: دار الجندي، ١٤٣٥هـ ١٩٢ ص.

مهارات القراءة الأساسية، وبرنامج الاستيعاب القرائي، وإستراتيجية القراءة، هي الموضوعات الأساسية التي تحدث عنها الكتاب، مع ذكر مشكلات الطلاب الفردية في القراءة، وبرنامج النشاط المنزلي

للصفوف: الأول والثاني والثالث الابتدائية، وفي آخر الكتاب ملاحق علمية مفيدة.

كيف تنمي التفكير البصري لطفلك في برامج طفل الروضة/ راندا عبد العليم المنير - عمّان: مركز ديبونو لتعليم التفكير، ١٤٣٦هـ، ٢١٥ ص.

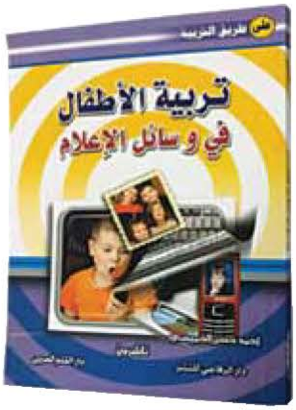
يعد التعلم البصري من أهم مداخل التعلم التي تزايد الاهتمام بها في ظل التدفق المعلوماتي البصري المتسارع، كما تعد خبرات قراءة الصور إحدى أهم طرق التعلم البصري، التي تؤكد الاتجاهات الحديثة في مجال تعليم وتعلم أطفال الروضة على ضرورة الاهتمام بها.

وقد بحثت الكاتبة هذا الأمر بالتفصيل من خلال ثلاثة فصول: مدخل نظري، أنشطة قائمة على الصور؛ لتنمية مهارات التفكير التوليدي البصري لدى طفل الروضة، تقييم مهارات التفكير التوليدي البصري لدى طفل الروضة.

إعلام الطفل:

إعلام الأطفال: ما له وما عليه/ مروى عصام صلاح، محمود عزت اللحام - عمّان: دار الإعصار العلمي، ١٤٣٦هـ، ٢٧٠ ص.

بيَّن فيه المؤلفان العوامل المؤثرة في تربية الطفل، وثقافته، والإعلام المتخصص، والمدخل إلى إعلام الأطفال وعلاقته بالتربية، وإعلام الأطفال المقروء: صحف ومجلات الأطفال، وإعلام الأطفال المرئي والمسموع، وأخلاقيات إعلام الأطفال، وذكر فيه حق الطفل في الحصول على المعلومات كما في الاتفاقية والقواعد والوثائق الأممية، ثم المبادئ والأخلاقية المتبعة في إعداد التقارير الإعلامية حول الأطفال (اليونيسِف).



تربية الأطفال في وسائل الإعلام/ أحمد حسن الخميسي - حلب: دار الرفاعي للنشر: دار القلم العربي، ١٤٣٠هـ، ١٤٣ ص.

ذكر فيه المؤلف الخطوات اللازمة لتكون لوسائل الإعلام الفائدة المرجوة من تأثيرها في الأطفال، وذلك من خلال فصلين طويلين هما: تربية الأطفال في برامج التلفزيون، تربية الأطفال في الصحافة.

مجلات الأطفال:

إخراج الصور الصحفية لمجلات الأطفال/ هالة سعيد إيهاب - القاهرة: المكتب العربي للمعارف، ١٤٣٤هـ، ٢٢٨ ص.

عالجت فيه الكاتبة إخراج الصور في صحف ومجلات الأطفال، والصورة وأنواعها: من خطية وظلِّية، وعوامل صلاحيتها للنشر، والأسس العلمية التي تحكم استخدام الصورة مساحةً ومكاناً وشكلاً وكلاماً وإطاراً وتأثيرات، كما ركزت على أهمية الصورة لدى الطفل، والاهتمام بإخراجها بما يناسبه.

أدلة كتب الأطفال:

الدليل الذهبي: مختارات من أفضل كتب الأطفال العربية للنشء:

(الجزء الأول: الدليل الذهبي لكتب الأطفال)، ٢٠١٢.

(الجزء الثاني: الدليل الذهبي لكتب المراهقين)/ أميرة عابد - قطر: دار

بلومزبري: مؤسسة قطر للنشر، ٢٠١٥.

"يتضمن الدليل الذهبي للمراهقين أكثر من مئتي كتاب من منتجات حوالي خمسين دار نشر، ويشمل أنواعاً أدبية متنوّعة، مثل الروايات، وقصص الخيال العلمي، والسير الذاتية، ودواوين الشعر، والتنمية والتطوير الذاتي، والفن، والعالم من حولنا". [٣]

مكتبات الأطفال:

مكتبات الأطفال ودورها التربوي/ منى رجب صابر - الدمام: مكتبة المتنبي، ١٤٣٣هـ، ١٨٢ ص.

عرَّفت فيه الكاتبة مكتبة الطفل، وذكرت أهدافها وأنواعها، ومبنى المكتبة، وتجهيزاتها الخاصة، وإعداد المكتبي المؤهل، والمسؤوليات المنوطة به، وتناولت عملية تزويد المكتبة بكتب الأطفال وإجراءاته، ثم العملية الفنية (الفهرسة والتصنيف) الخاصة بإعداد الكتب وتجهيزها لتكون في متناول الطفل القارئ، ثم الأنشطة والخدمات التي تقدَّم في المكتبة، وأخيراً مصادر المعلومات المطبوعة والإلكترونية.

الحواشي :

• مهتم بتنمية الإبداع الأدبي وتطوير ثقافة الطفولة، من مؤلفاته: كيف تكتب قصيدة للأطفال؟ (أسس كتابة القصيدة الحديثة للأطفال وتقنياتها)، يوميات خلوق (مجموعة شعرية للأطفال - جائزة دولة قطر لأدب الطفل).

(١) ص: ١٤.

(٢) ص: ٢٠.

(٣) qf.org.qa/news-ar .

يا ءالكلام

أ.د. سعيد يقطين - المغرب

لماذا لا نقرأ حين نقرأ ؟

تعاود دورة المعارض الدولية العربية للكتاب الظهور هذه السنة، ومعها ترتفع أصداء الدعوات إلى القراءة، أو إقامة الندوات حول ضرورة التذكير بأهميتها، أو التفكير في السبل الكفيلة بإشاعتها لدى مختلف الفئات العمرية.

القراءة فعل حضاري. إنها دليل على الرغبة في الارتقاء إلى مستوى أعلى من التواصل مع المكتوب؛ باعتباره إنتاجا معرفيًا أو فنيًا راقيا؛ ولذلك يمكن الذهاب إلى القول: قل لي ماذا تقرأ؟ أقل لك من أنت. فاختيار القارئ ما يقرأ؛ دليل على شخصيته وعقله. وكلما اتسعت مداركه ومعارفه؛ ازدادت حاجته إلى القراءة، وصارت جزءًا من طقوس حياته اليومية؛ إذا مارسها بوعي وروية.

القراءة مهارة تكتسب، وحوار مع الآخر، وتطوير دائم للذات.

يركز تعليمنا العربي على القراءة، ويشجع عليها نظريًا، لكنه عمليًا لا يعلمنا كيف نقرأ؛ ولذلك فإننا كثيراً ما نقرأ، ونجد أنفسنا، وكأننا لا نقرأ شيئا. المشكل هنا مشكل طريقة. كثير من الناس يقرؤون كثيراً، ولكنهم مع ذلك لا يحسنون القراءة. عدد كبير من الناس يشتري كتباً كثيرة، وتجد مكتبته زاخرة بالذخائر، قد يقرأ من بعضها، وقد يتصفح بعضها الآخر، وفي نهاية المطاف تجده في عداد الذين لم يقرؤوا قط. كم من الناس يحمّلون من الفضاء الشبكي ما لا حصر له من الكتب، وقد يحملونها مراراً، وهم لا يشعرون؛ لأنهم لا يقرؤون.

القراءة حوار وتفاعل، لكن القارئ الذي لا يترك مسبقاته وراء ظهره حين يلج عالم الكتاب الذي يقرأ، أعتبره لا يقرأ. إنه فقط يبحث في الكتاب عما يتفق معه، أو يدعم تصوره عن الأشياء، أو ينشد متعة طارئة. حين لا يتحاور القارئ مع الكاتب، عبر جدل يتحقق من خلال القراءة؛ لا يمكنه تطوير عاداته القرائية. إنه يمارسها إما طلباً لفكرة منشودة وعابرة، وإما أنه يريد أن يتوافق مع ما يقدمه الكتاب، وإلا فإن موقفه منه سيكون النكران والجحود.

إن من يقرأ فقط الكتب التي تتوافق مع رؤيته، لا يمكنه أن يمارس الحوار؛ لأنه يرفض الاختلاف. وحين نقرأ الكتاب المختلف بالذهنية المسبقة؛ لا يمكننا أن نقيم معه أي تفاعل، ولا يبقى سوى التفاعل السلبي الذي يجعلنا نخرج من عالم الكتاب كما دخلناه أول مرة. وبذلك ينتفي الحوار، ولا يحصل التطور.

إذا لم نطور مهارات القراءة لدينا، ونجعل منها ممارسة يومية، تتأسس على الحوار البناء والمنتج مع ما يقدمه الكتاب؛ لا يمكننا أن نطور ذواتنا، أو نرتقي بها إلى المستوى الذي يجعلنا قادرين على التمييز بين الأشياء، وتكوين الهوية الذاتية التي هي قوام الشخصية.

ما نقوله ينسحب على القارئ الهاوي الذي يتلمس طريقه في عشق الكتاب ومحاولة إقامة علاقة ما معه، انسحابه على القارئ (المحترف) الذي يتجهز بترسانة من (المناهج) و(النظريات)، أقصد بذلك ما يسمى عندنا (الناقد). وإذا كنا نلتمس للقارئ العادي بعض العذر؛ لأنه لما يتمرس بعملية القراءة وأبعادها ومقاصدها النبيلة، لا يمكننا سوى الإقرار بأن القراءة (النقدية) إذا لم يبذل فيها الجهد الذي يمكن أن يدل على نوعية القراءة وجديتها ومراميها القرائية البعيدة، لا تختلف عن قراءة القارئ العادي، وأنها ليست جديرة بأن تعتبر قراءة بله أن تكون مؤسسة على تصور منهجي أو نظري!

إن التصور المتحكم في علاقتنا مع الكتاب يكمن في كونه إما مصدراً للاستشهاد بدون وعي، أو موئلاً للتأويل بدون روية. وفي الحالتين معاً، تبقى قراءتنا له محكومة بادعاء أننا نقرأ للتباهي؛ لذلك نقرأ العديد من الكتب وكأننا ما قرأناها!